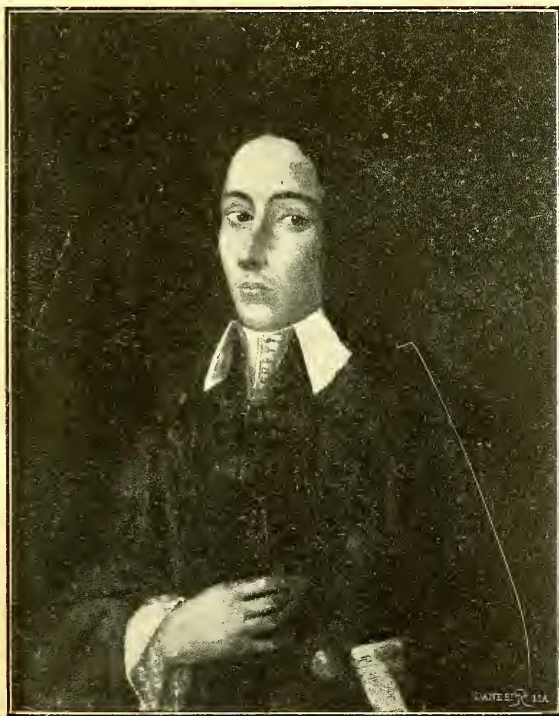
GIUSEPPE RADICIOTTI

G. B. PERGOLESI

Vita, opere ed influenza su l'arte

(con molti esempi musicali ed illustrazioni)

ROMA
Edizione "MUSICA„
1910

GIUSEPPE RADICIOTTI

All'egregio critico musicale, Mr. John Pitts Sanborn, in segno d'alto stima e simpatia, G. Radiciotti. Tivoli (Roma), 2/1 1928.

G. B. PERGOLESI

VITA, OPERE ED INFLUENZA SU L'ARTE

(con molti esempi musicali ed illustrazioni)

" Pergolèse naquit, et la vérité fut connue ,,

Grétry,, *Mémoires*

ROMA
Edizione " MUSICA ,,
1910

PREFAZIONE

Giambattista Pergolesi [1] *non ha ancora una biografia, una biografia, s'intende, completa documentata e critica, dal lato storico, e dal lato artistico. Non v' ha musicista, su la cui vita si siano scritti tanti errori, quanti ne hanno accumulati i biografi e gli storici nel raccontar le vicende della purtroppo breve esistenza dell' autore dello* Stabat; *e parimente non è facile trovar nella schiera dei compositori famosi un altro la cui opera ed il cui vero merito artistico siano tanto incompletamente conosciuti.*

Per lungo tempo, quasi nessuna circostanza della sua vita fu nota con sicurezza: il cognome, [2] *il luogo, l'anno in cui aprì gli occhi*

[1] I contemporanei chiamarono il grande compositore indifferentemente Pergolesi e Pergolese. Nei libretti originali e nei manoscritti delle sue opere il suo cognome si legge or con l'una or coll' altra desinenza. Gli stranieri adottarono la seconda, ma io ho preferito la prima, Pergolesi, perchè così si firmò sempre lo stesso compositore, come può vedersi nel frontespizio dello *Stabat* e del *Laudate pueri* (gli unici autografi, che recano la sua firma) ed in un atto di procura. Non è vero, come afferma il Florimo (II, p. 193) che l'autore dello *Stabat* si firmava nell'uno e nell'altro modo; la *Cantata*, che egli cita come autografa, recante il cognome Pergolese, non è che una copia!

[2] G. B. Jesi, G. B. Pergolese e G. B. Pergolesi.

alla luce, [1] *il luogo e l'anno in cui esalò l'ultimo respiro,* [2] *il conservatorio che l'ospitò,* [3] *i suoi veri maestri, la malattia che lo trasse a morte, gli uffici da lui tenuti, il numero delle sue opere, ecc., ed anche oggi (non si crederebbe), che benemeriti studiosi hanno accertato con documenti irrefragabili la verità di molti fatti,* [4] *storie, dizionari e libri di erudizione ripetono gli antichi errori o ne commettono de' nuovi.* [5]

---

[1] Casoria, Napoli, Pergola, Jesi; 1704, 1707, 1710 e 1718.

[2] Torre del Greco, Posillipo, Pozzuoli; 1727, 1733, 1737, 1740.

[3] Quello di S. Onofrio a Capuana, quello di S. Maria di Loreto, quello dei Poveri di G. C.

[4] Le più antiche biografie del Pergolesi ci furono date da stranieri. Il Boyer pubblicò nel « Mercure de France » del luglio 1772 (Paris, Vol. II, pp. 185-192) un lungo articolo, intitolato *Notices sur la vie et les ouvrages de Pergolèse,* gran parte delle quali ebbe dal m. Duni e dal pittore Vernet, amici dell'autore dello *Stabat.* Più tardi l'inglese Carlo Burney, viaggiando in Italia, raccolse molte notizie dalla bocca di chi conobbe il grande compositore, e le pubblicò nell'*A general histoy of Music* (London, 1789). Queste notizie però non mancano di errori. In Italia, il primo che si occupò seriamente della vita del Pergolesi, fu il marchese di Villarosa. La sua *Lettera biografica intorno alla patria e alla vita di Gio.: B. Pergolesi* (Napoli 1831) é una delle fonti più attendibili, poichè, come l'autore dichiara in fin dell'opuscolo, le notizie ivi contenute furono fornite, in parte, da Alessandro Speranza, che l'aveva intese narrare da Francesco Durante, maestro suo e del Pergolesi, e in parte, da Giuseppe Sigismondo nato circa il 1740, scolaro del Porpora e del Jommelli, archivista del conservatorio della Pietà dei Turchini e poi di quello di S. Pietro a Majella.

Dopo l'opuscolo del Villarosa (che egli ripubblicò più volte con aggiunte e correzioni) null' altro di nuovo, di qualche importanza, fu pubblicato sulla vita del Pergolesi fino a questi ultimi tempi (La biografia del Fracassetti [della raccolta di « Biogr. di uomini ill. piceni » dell'Hercolani. Forlì. 1837-39. Vol. II] è una variazione sul tema del Villarosa; quella del Fétis [*Biogr. univ. di mus.* Seconda edizione 1860-65] ripete quanto scrissero il Villarosa ed il Boyer; quella del Florimo [*La scuola musicale di Napoli.* 1880-84] ripete quanto scrissero il Villarosa ed il Fétis, aggiungendo qualche notizia di lieve importanza e la famosa leggenda degli amori con la Spinelli). Nuovi documenti e notizie di molto interesse pubblicarono il prof. Giovanni Annibaldi (*Il Pergolesi in Pozzuoli.* Jesi, 1890) ed E. Faustini - Fasini *G. B. Pergolesi attraverso i suoi biografi e le sue opere* (Milano, 1900).

E, come nella penombra si mostra la figura dell' uomo, così di scorcio, e non di prospetto, si presenta quella dell' artista. I più non conoscono di lui che lo Stabat, *la* Salve Regina, La Serva padrona *e qualche aria staccata, composizioni che, per quanto eccellenti, non rivelano tutta l'arte pergolesiana, ma soltanto alcuni suoi aspetti. A chi son note le sue opere serie così piene di passione e di efficacia drammatica, che lo mettono all'avanguardia della riforma gluckista? A chi gli altri intermezzi e le opere comiche, superiori, per forma e contenuto, alla* Serva padrona, *e che lo rivelano vero precursore del Mozart? A chi la sua musica vocale e strumentale da camera, così finamente cesellata, e le messe, nelle quali egli mostra una perfetta padronanza della polifonia vocale, e dove la composizione si eleva talvolta ad altezze händeliane?*

Scopo adunque del presente lavoro è quello di narrare la vita documentata del grande Jesino, sceverando il falso, il dubbio e il leggendario; descrivere ed esaminare l' ambiente artistico in mezzo al quale il suo genio si venne educando; presentare un elenco bibliografico, per quanto è possibile completo, delle sue opere, esporre delle principali una serena ed imparziale analisi critica e toccare della loro varia fortuna e della loro influenza sull' arte in Italia e fuori; determinare i caratteri del suo stile; rilevare i pregi e i

---

Queste sono le fonti principali, a cui ho attinto per il mio lavoro. Altre notizie documentate ho ricavato io stesso dalla consultazione degli archivi napoletani.

5 Non cito libri di poca importanza, nè autori poco noti. Le *Vite d'Italiani illustri* di S. Muzzi (Bologna, Zanichelli, 1880, pag. 424), il *Portfolio Musicale* del M.° Luporini (Milano, Aliprandi, 1898. Fasc. III), *Patria*, raccolta di monografie storico-geograf. di tutte le regioni italiane, diretta da G. Strafforello (Milano, Treves) dànno Casoria per luogo di nascita del Pergolesi. Nell' *Uomo di genio* di C. Lombroso (Torino, Fr.lli Bocca, 1794) il Pergolesi è chiamato or perugino (p. 177) ed or napoletano (p. 181)! E potrei continuare!

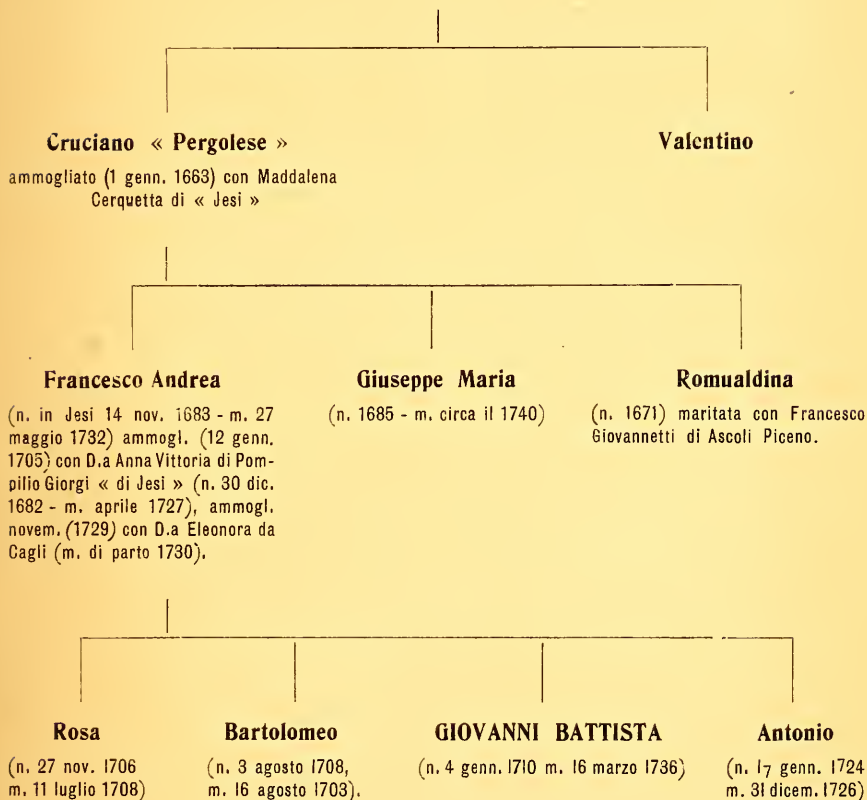
difetti della sua musica; assegnare infine al compositore il posto che gli spetta nella storia dell'arte dei suoni.

Io non so se le mie forze sono state sufficienti a raggiungere la meta desiderata. Posso affermare che da me non fu risparmiata nè fatica nè spesa, perché riuscisse quanto meno indegno questo tributo di affetto e di riconoscenza, che offro alla cara mia città natale.

Tivoli, settembre 1910.

Giuseppe Radiciotti

ALBERO GENEALOGICO

DELLA FAMIGLIA PERGOLESI

N. B. — I Draghi, fin dal loro primo stabilirsi in Jesi, furono chiamati, secondo l'usanza popolare, Pergolesi, dal nome del luogo nativo; ma negli atti pubblici questo cognome comparisce un po' più tardi. Negli atti di battesimo di Rosa e Bartolomeo, Francesco Andrea porta il cognome originario Draghi, seguito dal soprannome Pergolese, ma in quelli di Giovanni Battista e di Antonio il solo soprannome Pergolesi. Per qualche tempo tutti i membri di questa famiglia se chiamarono promiscuamente Draghi e Pergolesi, ma dal 1710 in poi i discendenti di Cruciano assunsero stabilmente il cognome Pergolesi, quelli di Valentino il cognome Draghi. La discendenza del primo si spense circa il 1740 con la morti dì Giuseppe Maria ; l'ultimo dei Draghi morì nel 1875.

Parte Prima: VITA DOCUMENTATA

CAPITOLO I.

Primi anni e studi.

La famiglia Draghi da Pergola si trasferisce in Jesi — Nascita di Giovanni Battista; estrema gracilità della sua complessione; suoi primi maestri — Ambiente musicale jesino nel primo ventennio del secolo XVIII — Giovanni è mandato a compiere i suoi studi a Napoli.

Verso il 1635, ignorasi per quali circostanze, un calzolaio di Pergola [1], *Francesco Draghi,* si trasferiva col suo bischetto e con la famigliola in Jesi [2], e, trovato quivi di che viver meglio che nella natìa città, vi prendeva stabile dimora. I *Pergolesi,* come in Jesi (secondo l'usanza popolare) vennero chiamati dal luogo d'origine Francesco ed i suoi [3], presto si affezionarono alla nuova residenza, e cercarono di migliorare la loro civile condizione. Cruciano, primogenito di Francesco, ammogliatosi nel 1663 con una jesina, Maddalena Cerquetta, procurò al maggiore dei figli maschi, Francesco Andrea, un'istruzione sufficiente ad aprirgli la via alla professione di perito agronomo. A ventidue anni Francesco Andrea tolse in isposa Anna Vittoria Giorgi, di agiata famiglia jesina [4], che lo

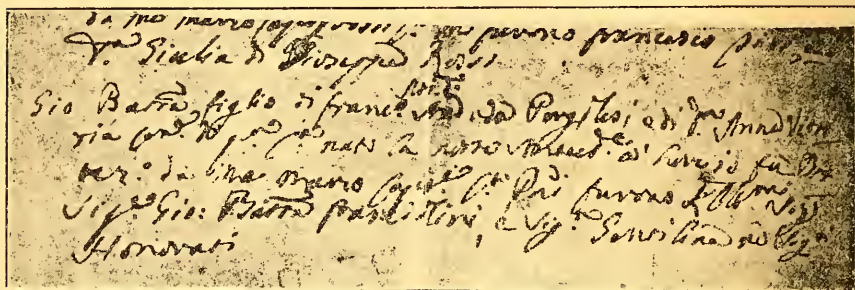
---

[1] Cittadina della provincia di Pesaro-Urbino (Marche).

[2] Città della provincia d'Ancona (Marche).

[3] Vedi *Albero genealogico della famiglia Pergolesi* e la nota appostavi.

[4] Che appartenesse ad agiata famiglia si rileva dall' atto matrimoniale, in cui il nome della Giorgi è preceduto dal titolo di *Donna,* che non soleva darsi alle popolane : « A di 12 gennaio 1705. Francesco Andrea del q. Cruciano Pergolese e D^a^. Anna Vittoria del q. Pompilio Giorgi ambi da Jesi e di questa Cura, dopo fatte le tre solite denunzie, ecc., non essendosi scoperto alcun impedimento canonico, hanno contratto il Matrimonio *per verba de praesenti,* ecc. D. Giuseppe Mencarelli Curato » (Arc. d. Cattedrale di Jesi : *Libri matrimoniorum.*)

rese padre di quattro figli, dei quali però un solo sopravvisse, e di poco, purtroppo, ai genitori: questi fu il terzogenito, il nostro Giovanni Battista, nato nelle prime ore del mattino del 4 gennaio 1710. [1]

A dì d.° (cioè 4 gennaio 1710)

« Gio: Batt.a figlio di Franc.° Andrea Pergolesi e di D.ª Anna Vittoria Con.ᵉ (consorte) di q.ª (questa) C.ª (città) nato la notte Antecd.ᵉ (antecedente) à hore 10 fù Battez.° dà Me Marco Cap.si (Capogrossi) C.to (curato) P.ni (padrini) furono L'Ill.mi Sig.ri Sig.re Gio: Batt.a Franciolini, e Sig.a Gentilina ne Sig.ri Honorati ». *

* Male interpretando la parola *antecedente,* molti biografi fissarono il 3 gennaio come data della sua nascita, senza riflettere che l'estensore dell'atto di battesimo, nel computare le ore, seguì, naturalmente, il costume italiano, che faceva incominciare la giornata a un'ora di notte. Così computando, le « hore 10 » corrispondono, nel mese di gennaio, a circa tre ore dopo la mezzanotte; quindi l'espressione « la notte antecedente » non si riferisce alla giornata del 3, ma a quella del 4. Il primo a fare questa rettifica fu il prof. A. Gianandrea (*Pergolesiana.* - Jesi, Ruzzini, 1885).

[1] Il Florimo erroneamente scrisse che il Pergolesi fu *figlio unico* (*La scuola mus. di Napoli.* - Nap. 1880. II, 193).

Quantunque l'atto di battesimo sia stato già pubblicato da altri, ho creduto opportuno ripubblicarlo col suo *fac-simile*, giacchè, come ho accennato nella prefazione, anche oggidì, in libri che vanno per le mani di molti, si continua a dare per patria al celebre compositore Casoria o Napoli!!

Nell'atto di tumulazione, esistente nell'archivio parrocchiale del duomo di Pozzuoli, trovasi già citato il nome di Jesi (*Iesa*), e già il Quadrio, nella sua voluminosa opera, *Istoria della volgar poesia* (Tomo V. pag. 196), venuta alla luce dal 1379 al 1746, affermava il Pergolesi aver avuto i suoi natali in questa città (« Giovanni Battista Pergolesi *di Jesi*, professore eccellentissimo »). Così scriveva anche il napoletano Giuseppe Sigismondo nella *Descrizione della città di Napoli* ecc. stampata nel 1788 (« In questo Conservatorio dei Poveri di G. C. apprese musica il Divino Giov. Batt. Pergolesi *di Jesi* »).

Degno di nota è il fatto, che il futuro autore della *Serva padrona* fu cresimato quando ancora non aveva compiuti diciassette mesi [1]; poichè, se si considera che nelle popolazioni marchigiane v'era, e v'è tuttora, la consuetudine di amministrare ai bambini il sacramento della conferma-zione non prima che siano entrati nel sesto anno, questo fatto fa supporre che il piccolo Giambattista venisse alla luce tanto cagionevole di

---

Il primo, ch'io mi sappia, a trar fuori il nome di Casoria fu il Boyer nella sua *Notice sur la vie et les ouvrages de Pergolèse,* pubblicata nel « Mercure de France » del 1772. La grandissima diffusione di quel periodico e la dichiarazione fatta dall'autore di aver raccolti molti particolari di quella narrazione dalla bocca del M.° Duni, coetaneo ed amico del Pergolesi, diedero diffusione e credito alla notizia; la quale fu ripetuta, nello stesso secolo, dal De la Borde (*Essai sur la musique, 1780*) dal Forkel (*Musical. Almanach für Deutschland,* 1783,) dal Burney (*General History of Music,* 1776-89), dal Reichardt (*Musikal Vochenblatt,* 1792), e, nel secolo successivo, dal dizionario musicale di Choron et Fayolle (1810-11), dal De Sèvelinges nel suo articolo sul Pergolesi inserito nella *Biographie Universelle* dei fratelli Michaud (1811), dal Gervasoni (*Nuova teoria di musica - Parma* 1812), dal Mayr (*Discorso sulla origine, progressi* ecc. 1821), dall'Orloff (*Essai sur l'histoire de la mus, en Italie,* 1822), e dai compilatori della *Iconografia d'Euterpe* (1824). Fu ripetuta anche dagli storici napoletani A. Mazzarella (*Biogr. degli uomini ill. del Regno di Napoli,* 1816), Gennaro Grossi (Id. 1820) e Galanti (*Descriz. d. città di Napoli,* s. d.), finchè uscì, nel 1831, la *Lettera biografica intorno alla patria ed alla vita di G. B. Pergolesi* del Marchese di Villarosa, che riferì l'atto autentico di battesimo del grande maestro. Veramente egli non fu il primo a pubblicare l'importante documento che metteva fine alla questione; era stato preceduto di piú che mezzo secolo dal marchigiano Giuseppe Santini, professore di filosofia e matematica nella Università di Macerata, ma il suo libro (*Picenorum Mathematicorum elogia;* Macerata, 1779), stampato in una cittadina di provincia, rimase ignoto ai più.

Se non che, non alla sola Casoria (per quante ricerche io abbia fatte, non mi è riuscito di sapere quali circostanze abbiano dato origine a questa credenza. Nei registri parrocchiali di questa cittadina, già consultati anche dal Villarosa, non si trova alcuno di tal cognome) si attribuì la gloria d'aver dato i natali all'autore dello *Stabat,* ma anche a Pergola, luogo d'origine della sua famiglia, e a Napoli, dov'egli trascorse tutta la sua vita artistica. « Giambattista Jesi, nato in Pergoli (sic) » scrisse Saverio Mattei nell'Elogio del Jommelli (1785); e così ripeterono il Bertini *Dizion. stor. - crit. degli scritt. di mus.* 1816), il Gerber *Hist. - biogr. Lexikon der Tonkünstler,* 1790-92) ed il Fètis nella prima edizione della *Biogr. et bibliogr. univers etc.* (1834-44). Di Napoli lo credette Sir John. Hawkins (*History of the Science and Practice of Music.* 1766) ecc.

[1] Nel *Liber Confirmatorum,* an. 1622-1725, che si conserva nella Cancelleria vescovile di Jesi, e precisamente nella lista dei cresimati il 27 maggio del 1711, si legge: GIO: BATT. *di* FRANCESCO PERGOLESI. — *Comp.* (compare, ossia padrino) *S. Antonio Maria Menini* (V. Gianandrea, op. cit.).

salute, o cadesse poco appresso così gravemente malato, da far temere prossima la sua fine. E chi sa che non si fossero in lui manifestati sin d'allora i primi sintomi di quell' affezione tubercolare, comunemente chiamata *spina ventosa,* che doveva poi deturpargli la gamba sinistra per modo da renderlo zoppo?

Per altro, se il bambino crebbe gracile e malaticcio, palesò ben presto delicato sentire e vivace ingegno; talchè il padre determinò di farlo istruire nelle lettere, tuttora in tenera età, da un tal Sebastiano Cittadini; poi, come si avvide della sua felice disposizione per l'arte dei suoni, lo affidò alle cure dei due più stimati maestri della città, Francesco Santi, direttore della cappella del duomo, e Francesco Mondini, pubblico insegnante di musica. [1]

La patria del Pergolesi fu in ogni tempo feconda di musicisti, come, in generale, tutti i luoghi della regione marchigiana, che vanta fra i suoi figli tre sommi compositori (il Pergolesi, lo Spontini ed il Rossini) e cento altri di minor genio ma di gran fama ai loro tempi, e inoltre un infinito numero di valorosi concertisti ed insigni cantanti, tra i quali basterà qui citare i tre ultimi e più celebrati sopranisti d'Europa (il Pacchiarotti, il Crescentini ed il Velluti), la Catalani e la Morandi [2]. Nel secolo, in cui venne alla luce il grande compositore, Jesi diede alle scene liriche, oltre a parecchi altri minori, i sopranisti *Felice Fabiani, Lorenzo Tonnarelli e Giovanni Ripa*, il soprano *Giuseppina Maccherini,* i tenori *Vincenzo Maffoli, Francesco Palmini e Giuseppe Vantaggi*, il contraltista *Angelo Franchi* ed il basso comico *Francesco Saverio Campana*, tutti artisti di gran valore.

---

[1] I nomi dei primi maestri del Pergolesi ci sono stati tramandati parimente dal Santini: « Praeceptore *Sebastiano Cittadinio* grammatices rudimentis operam dedit, cumque adolescens esset, artem fidium percurrendarum a *Francisco Mondinio*, primaque Musices elementa a *Francisco Santo* Aesii Musices moderatore edoctus est. »

Un altro erudito marchigiano, contemporaneo del Santini, Gianfrancesco Lancellotti di Staffolo, in alcuni suoi brevissimi cenni sul grande Jesino, scrisse che questi imparò musica da due frati, i P. P. Marcello Sacea (?) e Filippo Mondini, ed il suono del violino dal marchese Gabriele Ripanti (V. un articolo di Don C. Annibaldi nel « Picenum » del gennaio 1910). La notizia del Lancellotti non esclude, ma completa quella del Santini. I frati ed il Ripanti, da dilettanti che erano, avranno fornito al ragazzo le più elementari nozioni, empiricamente e senza un vero e proprio metodo, mentre Francesco Santi e Francesco Mondini, maestri di professione, gl'impartirono un insegnamento regolare e metodico.

[2] V. il mio opuscolo: *I musicisti marchigiani dal sec. XVI al XIX.* — Roma, Loescher e C. 1908. - È il sommario d'un'opera voluminosa, che spero di pubblicar presto, contenente le biografie critiche di circa 900 distinti musicisti nati nelle Marche.

Contribuirono molto efficacemente all' incremento degli studi musicali in questa città tanto il vescovado, che per tutto il secolo XVIII ebbe cura di scegliere abili direttori per la cappella della cattedrale, quanto il municipio, il quale aveva sin d'allora la lodevolissima usanza di tenere

Via e casa ove nacque il Pergolesi [1]

al suo stipendio un maestro, che impartisse gratuitamente ai giovani lezioni di musica ed insegnasse loro a sonare il violino ed altri strumenti a corda. Che quest'arte fosse allora largamente diffusa tra i cittadini [2] è

[1] La casa è quella sporgente a sinistra.

[2] Ho notizia di un eccellente violinista jesino, *Severino Mattei* (nato circa il 1720), dalla cui scuola uscirono molti e bravi discepoli. So inoltre che nella prima metá del secolo XVIII godettero fama di abili sonatori in Jesi i violinisti *Benedetto Acquari* e *Domenico Antonio Campana*, e nella seconda metá i violinisti *Ripa* e *Colombazzi*, il contrabassista *Terenzio Speranzini* ed il *Fiorenzuola*, sonatore di tromba.

dimostrato anche dal fatto che in quel tempo fiorì in Jesi una fabbrica di violini, quella cioè di Anton Francesco Massi [1].

Quando il Pergolesi fu avviato dai suoi allo studio della musica, le cariche di direttore della cantorìa del duomo e di maestro di cappella comunale erano tenute, come ho già detto, dal Santi e dal Mondini, due bravi insegnanti, della cui intelligente attività molto si avvantaggiò l' istruzione musicale della città e dei luoghi circonvicini. Il Santi, che, prima di recarsi in Jesi, era stato organista della famosa cappella della Santa Casa di Loreto [2], godeva nome anche di buon compositore [3]. Il Mondini, bolognese, fu certo un abile sonatore di violino e viola, poichè l'ho trovato tra i principali sonatori d'orchestra in alcuni teatri marchigiani [4]. Egli era conosciuto sotto il nome di « Checco da Jesi », dalla città ove trascorse gran parte della sua vita.

Jesi non possedeva ancora uno speciale edificio per i pubblici spettacoli [5]; ma drammi ed intermezzi musicali si rappresentavano quasi ogni anno nella maggior sala del palazzo municipale, ridotta temporaneamente a teatro ; oratorî e cantate spirituali assai di frequente si eseguivano nelle chiese della *Confraternita della morte* e dei Padri Agostiniani e Domenicani, ed in quelle dei monasteri di S. Anna e S. Chiara. Autori di quelle musiche non eran sempre, come rilevo dai libretti, oscuri maestri, quali il Massarotti, il Seaglies ed il citato Santi, ma bene spesso celebrati compositori, quali Alessandro Scarlatti, Antonio Caldara, Lucantonio Predieri, Domenico Sarri, Giovanni Costanzi, Baldassarre Galluppi, Francesco Gasperini.

---

[1] G. Annibaldi. - Il Teatro di Jesi. - Jesi, 1882, p. 13.

[2] Arch. della S. Casa di Loreto.

[3] Egli venne in Jesi nel 1710, proprio l'anno in cui nacque il Pergolesi. (Arch. della Cattedrale di Jesi). Conosco il libretto d'un oratorio musicato dal Santi ed eseguito in Jesi; eccone il titolo : *L'estasi della natura, Oratorio sacro di S. Francesco di Paola, da cantarsi nella Chiesa della Morte per occasione della festa del nome di Maria. Parole del Sig. Arciprete Gio. Pietro Onorij.* - 1715 (L'oratorio è a 5 voci).

[4] Nel carnevale 1717-18 egli era *prima viola* dell'orchestra del teatro di Fano, mentre *primo violino* era il sommo Tartini (Arch. Com. di Fano).

[5] Il primo teatro pubblico di Jesi fu costruito in legno, e si aprí nel 1731, quando cioé il Pergolesi giá da qualche anno trovavasi a Napoli. L' edificio prese il nome di *Teatro del Leone* dal leone rampante raffigurato nello stemma della città di Jesi.

In questo ambiente musicale venne educandosi all'arte l'adolescenza di Giovanni Battista Pergolesi.

Sui primi anni dei suoi studi non abbiamo notizie confortate da documenti o riferite da storici sincroni. La tradizione ci presenta il piccolo scolaro come un *enfant prodige*. Certo non ordinari devono essere stati i suoi progressi, se un nobile Jesino s'impegnò di fargli continuare e perfezionare gli studi in uno dei conservatorî di Napoli, le cui scuole musicali erano salite in quel tempo ad altissima fama. Il benemerito mecenate, a cui si deve se il genio pergolesiano non intristì nell'angusto ambiente e nello sterile terreno d'una cittadina di provincia, fu il marchese Cardolo Maria Pianetti, insigne architetto militare, già al servizio dell'imperatore Carlo VI, il quale aveva potenti aderenze in Napoli. [1] Il conservatorio che accolse la futura gloria d' Italia fu quello *dei Poveri di Gesù Cristo*. [2]

CAPITOLO II.

In Conservatorio.

Origine e vicende del Conservatorio dei Poveri di G. C. — Alessandro Scarlatti e la scuola napoletana. — Leonardo Vinci vero caposcuola del « dolce stil novo ». — Origine e caratteri di questo stile. — Condizioni del teatro musicale in Napoli al tempo in cui vi fu condotto il Pergolesi — Maestri del Pergolesi — Suoi lutti familiari.

Napoli possedeva allora quattro conservatorî, detti *dei Poveri di Gesù Cristo*, di *S. Onofrio a Capuana*, di *S. Maria di Loreto* e *della Pietà dei Turchini*. Fondati in origine per ospitare, educare ed istruire orfa-

---

[1] « Raccontano che egli (il marchese Cardolo Maria Pianetti) fosse largo benefattore di quanti uomini in povero stato coltivavano le scienze e le lettere, e soprattutto avesse a cuore la gioventù data agli studi. » (A. Moretti, *Memorie degli illustri Jesini*. Jesi, 1870, p. 93). In un antico catalogo della biblioteca dei marchesi Pianetti in Jesi trovasi citato, tra i manoscritti oggi mancanti, un esemplare della *Salustia*. Se si considera che questo fu il primo lavoro fatto rappresentare dal Pergolesi su le pubbliche scene, mi sembra ovvio supporre che il citato esemplare fosse un dono offerto dal maestro al suo benefattore in attestato di riconoscenza ed insieme come prova del profitto ricavato dai suoi studi.

[2] Non quello di S. Onofrio, nè quello di S. Maria di Loreto, come altri biografi hanno affermato. Nel fatto che il Pergolesi entrò in questo conservatorio, aperto solo a

nelli e figli di poverissime famiglie, si erano poi convertiti in veri e propri istituti musicali, i quali vennero man mano prosperando per modo da diventare nel secolo XVIII i più ricchi e fiorenti vivai di musicisti che vantasse allora l' Italia. [1]

Il conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo trovavasi nel palazzo ora occupato dal seminario arcivescovile. La sua origine e le sue vicende esterne sono così riassunte da Benedetto Croce, su la scorta di quanto ne scrissero il D'Eugenio, il Celano ed il De Blasiis:

« Intorno al 1590 fra' Marcello Fossataro, della città di Nicotera, romito di S. Francesco, cominciò a raccogliere in Napoli, allora travagliata più del solito da recenti carestie, i fanciulli poveri e senza tetto, che languivano di fame e freddo per le vie, e li ridusse in una casa dove li istruiva e manteneva con le elemosine dei napoletani. Ma i maestri e protettori dei due ospizii già esistenti di S. Maria di Loreto e della Madonna della Pietà (detta poi dei Turchini) gli fecero opposizione, allegando che con questa concorrenza venissero a diminuire le elemosine agli altri due ospizii: cosicchè il Fossataro finì coll'accettare una specie di unione o fusione dell'opera sua con quella della Madonna della Pietà. Dopo due anni, nel 1596, « visto che il negotio non camina con quella rettitudine che bisogna a tal servitio », si rivolse al papa, con una supplica, implorando il permesso di « erigere luocho et luochi per il buon governo di essi putti et putte ». La supplica fu rimessa al nunzio, e il permesso alla fine fu ottenuto, tanto che nel 1598, sorse il nuovo conservatorio, provveduto di buone rendite. E come nell'andare accattando per la città a pro dei fanciulli dispersi il Fossataro emetteva il grido: *Fate la carità ai poveri di Gesù Cristo*, il Conservatorio fu intitolato appunto dei poveri di Gesù Cristo: *Pauperum Jesu Cristi Archiepiscopale Collegium*, com'era inciso sulla porta. Vi si raccoglievano fanciulli dai sette agli undici anni, e, oltre l' insegnamento religioso, si

---

giovanetti di misera condizione, il Florimo (op. cit. II p. 194) crede di trovare una prova della indigenza della sua famiglia. Per verità risulta da documenti che Francesco Andrea Pergolesi, oltre che dalla professione di perito agronomo, traeva guadagno da altri uffici, come quelli di sergente della pubblica milizia e di amministratore dei beni appartenenti alla Compagnia del Buon Gesù, che occupò dal 1723 alla sua morte; poteva dunque mantenere la famigliola in discrete condizioni. Procurarsi un certificato di relativa povertà, come non è difficile oggi, sarà stato agevole anche allora.

[1] Flórimo, op. cit. II, 15 e segg.

somministrava loro l' insegnamento nelle arti meccaniche ; e fin dai primi tempi erano nel conservatorio due maestri, l'uno di grammatica, l'altro di canto. Nel corso del seicento, l' insegnamento musicale vi prese un grande sviluppo, e già il Celano, sulla fine del secolo, poteva dire : « ed anco attendano alla musica, nella quale ne sono usciti ottimi soggetti ». I fanciulli erano prima vestiti del panno bigio francescano ; ma il Cardinale Caracciolo « volle che vestissero con la sottana rossa e con la zimarra azzurra, come appunto sogliono dipingere vestito Gesù Cristo ». Il conservatorio dipendeva dall'arcivescovo, che vi destinava un canonico per protettore. Nella prima metà del secolo XVIII cominciò ad essere teatro di frequenti tumulti ; la disciplina vi fu turbata ; si dovette ricorrere ad espulsioni numerose di alunni ; e, per questa ed altre ragioni, l'arcivescovo Spinelli. nel 1744, sciolse il conservatorio [1], distribuì gli alunni negli altri tre conservatorii musicali, e l'edificio fu adibito a seminario diocesano. Dopo il 1860, passato al demanio, vi fu allogato il liceo Genovesi, ed ora è tornato seminario » [2].

La storia interna di questo conservatorio è oscura come è quella degli altri conservatorî napoletani ; nè valgono a rischiararla le scarse ed incerte notizie fornite dal Florimo. Così rimane sempre a sapersi come vi si venisse sviluppando l' insegnamento della musica e con quali ordinamenti e metodi vi s' impartisse. [3] Sicuramente accertato è che nel 1709 vi fu chiamato ad insegnare il siciliano Alessandro Scarlatti, uno dei maggiori luminari dell'arte dei suoni, che alla profonda dottrina univa fervida immaginazione ed ispirazione elevata [4]. Poichè con lui s' iniziò la serie di quegl' insigni maestri che tanto celebre resero per tutta Europa il nome della scuola napoletana, lo Scarlatti ne fu e ne è comunemente chiamato il fondatore. Senonchè ciò non corrisponde con precisione alla verità.

---

[1] Il Florimo afferma che *una delle più forti ragioni* messe innanzi dal cardinale Spinelli fu questa, che dall'istruzione di quel conservatorio *traevano profitto più i forastieri che i Napolelani!* (*La scuola mus. di Nap.* II, 20).

[2] Benedetto Croce, *Leggende napoletane.* Napoli, Morano, 1905 (p. 44-45).

[3] Nessuna notizia, che rechi qualche luce su questo argomento, mi è riuscito di rintracciare negli archivi notarile, arcivescovile, capitolare e del seminario. L'archivio del Conservatorio di S. Pietro a Majella possiede parecchie carte appartenenti a quello dei Poveri di G. C. ; ma a me non è stato accordato il permesso di consultarle !

[4] Per questo grande compositore vedi l' interessante monografia del dott. Dent di Cambridge : *Alessandro Scarlatti. His Life and Works.* - London 1905.

Certamente Napoli cominciò a divenire un famoso centro musicale fin da quando fu scelta a stabile dimora da questo grande e fecondissimo compositore, il quale per lungo tempo, dal 1684 al 1702 e dal 1709 al 1719, monopolizzò il Teatro di S. Bartolomeo, e per dieci anni iniziò all'arte del comporre gli alunni del conservatorio dei poveri di G. C. Ma, nonostante la straordinaria produzione artistica e la non breve carriera d'insegnante, lo Scarlatti non esercitò una grande influenza sui musicisti della generazione successiva; anzi, egli stesso finì per esser trascinato dalla nuova corrente, come si rileva dalle sue ultime composizioni. [1] La differenza tra le opere del grande Siciliano, specie del primo periodo della sua attività artistica, e quelle del Vinci, del Leo, del Pergolesi, del *Sassone* e degli altri componenti la scuola napoletana propriamente detta è, per ciò che riguarda lo stile ed il processo di composizione, talmente grande, che non par vero che questi siano usciti dall'insegnamento di precettori che bevvero alla fonte scarlattiana. Come si spiega un tal fatto?

Per dar piena risposta a tale domanda, converrebbe conoscere tutta la produzione musicale napoletana anteriore e contemporanea allo Scarlatti, e quella veneziana della seconda metà del secolo XVII, che, comparsa su le scene di Napoli, deve aver esercitata su di essa qualche influenza. In mezzo all'oscurità che regna sino ad ora in questo tratto di storia, io, dopo aver osservate le poche composizioni di questo periodo, che allo studioso è concesso di consultare, azzardo una modesta ipotesi.

A me pare che in Napoli preesistesse alla venuta dello Scarlattila corrente artistica, timida ancora ed indeterminata nella sua particolare fisonomia, che doveva più tardi sovrapporsi allo stile scarlattiano e farlo dimenticare. Il genio di Alessandro Scarlatti era stato nutrito ed educato a Roma; in Napoli la sua musica, severa, aristocratica, impiantata su base polifonica, dovette considerarsi come genere importato. Essa quindi, se fu giustamente apprezzata dagl'intendenti dell'arte e meritamente applaudita a corte e nelle sale principesche, non incontrò molto il favor popolare [2], e presto fu soppiantata da un'altra, nata precedentemente e cresciuta contemporaneamente sul suolo partenopeo, più semplice, più facile, più adatta al gusto della generalità di una popolazione che prediligeva il

---

[1] E. J. Dent, op. cit., p. 196.

[2] E. J. Dent, op. cit., pag. cit. e segg.

canto monodico, una musica che si alimentava principalmente di canti popolari e che di preferenza esprimeva e rappresentava sentimenti e vicende della vita comune. Così ebbe origine, a mio parere, quello stile, che, per il suo carattere eminentemente melodioso, chiamerei con espressione dantesca « *il dolce stil novo* ».

Sorto da umili principii, si venne man mano svolgendo ed elevando dal teatro popolare, dove fece le sue prime armi, a quello aristocratico, dall'opera comica all'opera seria, donde poi penetrò anche nel tempio. Esso si annunzia nelle scene comiche delle opere di Francesco Cirillo e Francesco Provenzale, che fiorirono nella seconda metà del secolo XVII, e, dopo esser passata per le mani di maestri più o meno mediocri, finalmente col calabrese Leonardo Vinci (1690-1730) si manifesta ben chiaro e delineato nella sua peculiare fisonomia.

L'esito felice, riportato dalle opere di questo insigne artista, allettò vecchi e giovani maestri a seguirne le orme; e così venne formandosi la vera scuola napoletana [1], che menò vita rigogliosa per tutto il secolo XVIII, e che, in virtù dei suoi pregi intrinseci e per la grande influenza che esercitò nel mondo musicale, occupa un posto altissimo nella storia dell'arte [2]. Oltre al Vinci, i più illustri campioni del primo periodo di questa

---

[1] Una storia critica, completa ed esatta di questa scuola, che fu maestra all'Europa, si attende ancora; nè potrà aversi, finchè, per una deplorevole grettezza di vedute, non si penserà a facilitare agli studiosi la conoscenza dei copiosissimi manoscritti e dei preziosi documenti, che giacciono negletti e sconosciuti nelle biblioteche e negli archivi pubblici e privati di Napoli. Nell'opera, assai imperfetta, del Florimo invano si cercherebbero, generalmente parlando, fatti e giudizi desunti dall'esame diretto dei documenti e delle composizioni musicali. L'autore, per lo più, non fa che ripetere ciò che scrissero in proposito il Villarosa, il Fétis ed altri, senza neppure citarli. Il libro del prof. D'Arienzo (*Le origini dell'opera comica*, pubblic. nella Rivista Music. Ital. del 1900) è molto interessante, ricco di giuste ed acute osservazioni e di opportuni raffronti, ma illustra una sola parte dell'argomento ed anche incompletamente.

[2] Questo è ormai ammesso dalla stessa critica tedesca, la quale, dopo aver giudicato con eccessiva severità la musica italiana di quel periodo, fondandosi su l'esame di pochi e non sempre eccellenti saggi, ora che ne ha potuto approfondire lo studio, conviene che senza conoscerla non possono essere intimamente comprese neppure le opere del Gluck e del Mozart (V. Spitta, *Rinaldo da Capua* nella Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft di Lipsia, anno III (1887), p. 121; Schletterer, *G. B. Pergolese*. Leipzig, Breitkopf und Härtel (s. d.), p. 17-18, e gl' interessantissimi studi del Kretzschmar negli annuari della Biblioteca Peters di Lipsia (1901 e seguenti).

scuola, nel genere drammatico, furono Niccolò Porpora (1686-1767), Leonardo Leo (1694-1744), Adolfo Hasse, detto il *Sassone* (1699-1783), Niccola Logroscimo (1700?-1763), Romualdo Duni (1709-1775), Davide Perez (1711-1778), Domenico Terradellas (1711-1751), Gaetano Latilla (1713-1789), Rinaldo da Capua (1715-?), e, superiore a tutti per originalità, altezza d' ispirazione, verità d'espressione, calore ed impeto di sentimento, il nostro Pergolesi.

Cresciuto in opposizione alla musica dotta, aristocratica, il nuovo stile può dirsi una vera e propria emanazione romantica, per quanto larvata dal genere degli argomenti dell'opera seria, tratti dalla storia e dalla vita greco-romana [1]. Ciò si rivela dai suoi caratteri distintivi: prevalenza del canto monodico, calore d'espressione, ritmo chiaro e ben marcato.

---

[1] Debbo qui fare osservare che un movimento analogo a questo si manifestò, quasi contemporaneamente, nell'arte musicale anche in Germania. A partire dai primi anni del secolo XVIII, anche colà si fece sentire la preferenza per uno stile melodico, chiaro e semplice, e l'avversione per l'antico contrappunto e l'arte dotta. Il Mattheson (1681-1764) aguzzava contro di essa le armi della sua pungente critica; i musicisti piú in voga erano il Keiser (1674-1739) ed il Telemann (1681-1767), compositori di opere ricche di melodie facili e vivaci, mentre Giov. Sebastiano Bach, che ai suoi contemporanei pareva troppo dotto e troppo arcaico, non incontrava il favore del pubblico. Certo l' influenza della musica italiana non dovette essere estranea a questo cambiamento del gusto musicale in Germania, se si considera che esso si palesò da prima in Amburgo (il Mattheson è amburghese, e per le scene amburghesi composero quasi tutte le loro opere il Keiser ed il Telemann), il cui teatro accolse, fin dai suoi primordi, compagnie italiane di canto, che v' importarono la nostra produzione teatrale. Ma non si può credere che questa influenza, per quanto potente, abbia da sola prodotta un simile effetto. Ed anche ammesso questo, rimarrebbe sempre a chiedere come avvenisse in Italia un tale cambiamento di gusto. E' questo un importante quesito, ma il trattarlo convenientemente troppo mi dilungherebbe dal mio assunto. Credo che cause comuni abbiano prodotto un medesimo effetto in Italia e fuori, e che una delle principali (pur non escludendo quello spirito di reazione, che sorge sempre contro una forma d'arte, quand'essa è spinta agli estremi) sia un fatto d' indole sociale.

Fin da quando, coll'affermarsi della coscienza e dell' importanza dell'elemento borghese in Europa, la musica scenica cessò d'essere un trattenimento esclusivo delle classi privilegiate e si aprirono i primi teatri pubblici (il primo in Europa fu quello di Venezia, 1637), i compositori dovettero di necessità adattare la musica delle loro opere all' intelligenza, alla coltura, al gusto dei nuovi spettatori, proclivi al facile ed al semplice, amanti dei motivi orecchiabili, vivaci e movimentati. Col moltiplicarsi dei teatri pubblici e delle opere scritte per essi, sempre più si vennero assodando le basi di questo nuovo gusto, che, all'aprirsi del secolo XVIII, si era già imposto quasi da per tutto.

Non più il fare largo e composto, l' incesso olimpicamente sereno dello Scarlatti, ma un andamento movimentato e vivace, a scatti e slanci; non più quella polifonica disposizione e contrappuntistica distribuzione di parti, non più quello sviluppo rigorosamente tematico dell'aria, ma impero assoluto della voce; essa emerge libera e sovrana di mezzo ad un accompagnamento, in cui spesso l'armonia ed il contrappunto par che temano d' ingombrarle il passo. « Qui » scriveva il Rousseau (critico poco addentro nella teoria musicale, ma di finissimo intuito artistico), alludendo alla musica della scuola napoletana e segnatamente a quella del Pergolesi — « Qui tutto concorre a fortificare l'espressione del soggetto: l'armonia non serve che a renderlo più energico, l'accompagnamento l'abbellisce senza sfigurarlo; il basso, con un movimento uniforme e semplice, guida in qualche modo chi canta e chi ascolta, senza che nè l'uno nè l'altro se ne avveda. In una parola, tutto l' insieme non reca che una melodia all'orecchio e un'idea allo spirito. Questa *unità di melodia* mi sembra una regola indispensabile e non meno importante in musica, che l'unità di azione in una tragedia, perchè è fondata su lo stesso principio e diretta allo stesso scopo..... Notisi poi la perfetta corrispondenza della sinfonia col canto, in virtù della quale i tratti che si ammirano nell'uno non sono altro che lo sviluppo dell'altro; cosicchè è sempre nella parte vocale che deve cercarsi l'origine di tutte le bellezze dell'accompagnamento [1] ».

Indubbiamente questo nuovo indirizzo preso dalla musica drammatica segnò, per certi riguardi, un regresso. L'aria cominciò ad allontanarsi dall'antico schema di sviluppo tematico; il pensiero del compositore fu rivolto più ai particolari che all' insieme, più al conseguimento dell'effetto che alla regolare architettura del pezzo. D'altra parte però, il canto venne ad arricchirsi di nuove forme, e l'accompagnamento di nuovi mezzi d'espressione. Certo se ne avvantaggiò grandemente l'opera comica, alla quale, meglio che alla seria, attagliavasi quello stile e quella semplicità di fattura, e che, trattando argomenti della vita comune ed in forma meno convenzionale, permetteva al compositore di restare nel campo della naturalezza e della verità. Può affermarsi senza tema di smentita che nella storia della commedia e della farsa musicale la scuola napoletana, e per il numero e per il valore dei suoi campioni, non ha rivali al mondo.

---

[1] Rousseau, *Lettre sur la mus.* Paris. Didot, 1875, III, 273.

Antico era in Napoli l'uso d' inserire nelle opere serie arie buffe. Quando si trattava di opere di compositori non napoletani, si dava incarico di scrivere tali arie a maestri del luogo. Così, per esempio, il Vignola ne compose per la *Fede tradita e vendicata* e per le *Regine di Macedonia* del Gasparini, il Mancini per l'*Agrippina* del Haendel, il Feo per il *Lucio Papirio* dell'Orlandini, quando queste opere furono rappresentate nel 1707, 1715 e 1717 al S. Bartolomeo. Coll'andar del tempo, per soddisfare a siffatto gusto, si pensò di sostituire a queste arie qualche cosa di più interessante, e si composero appositamente vere azioni comiche, brevi e semplici scene, affidate, per lo più, a due soli cantanti, e che presero quindi il nome di *intermezzi*. Più tardi quest' *intermezzi* si staccarono dall'opera seria, dove artificialmente erano stati collocati, per costituire un genere d'arte a sè. Dal loro graduale sviluppo ebbe origine *l'opera buffa*, azione drammatica più complessa, una vera e propria commedia musicale, divisa in più atti e rappresentata da più personaggi. Speciale importanza acquistò su le scene napoletane l'opera buffa in dialetto, la *commedeia in museca*, interessantissima anche oggi per la sincerità dell'ispirazione e per il fine ed acuto realismo che vi domina.

Da prima ospitò l'opera buffa il Teatro de' Fiorentini ; poi, quand'essa divenne lo spettacolo prediletto del pubblico napoletano e trovò un numero straordinario di cultori [1], ambirono di averla su le loro scene anche il Teatro Nuovo ed il Teatro della Pace.

All'opera seria od eroica restava il Teatro di S. Bartolomeo [2]. Essa continuò a vivere coi suoi peccati di origine : il convenzionalismo poetico e musicale e la tirannide dei cantanti. Un cumulo di preconcetti e di abusi inceppava il lavoro del compositore e deturpava l'opera d'arte.

Anche dopo la riforma del Metastasio, le condizioni dei *libretti*, se migliorarono dal lato della forma letteraria, rimasero presso a poco stazionarie per ciò che riguarda la struttura ed anche il contenuto. Sover-

---

[1] Oltre ai più insigni, già nominati, citerò qui tra i coetanei del Pergolesi : Michele Gabellone, Costantino Roberto, Domenico Galasso, Anastasio Orefice, Niccola Pisano, Pietro Pulli, Niccola Conti, Antonio Aurisicchio, Giuseppe Selletti, Giovan Paolo Di Domenico, Michele De Falco, Cola Melfiche, Pietro Auletta, Carlo Cecere, Giovanni Fischetti, Francesco Corradini, Niccola Altamura, ecc.

[2] Il Teatro S. Carlo si aprì il 4 novembre del 1737, cioè oltre un anno e mezzo dopo la morte del Pergolesi. Alcuni mesi prima era stato demolito il S. Bartolomeo.

chia simmetria e uniformità di ritmo nelle strofe, sproporzionata lunghezza dei recitativi, abuso delle similitudini, vezzo di moralizzare nei momenti di maggior passione, scarsezza di azione drammatica: ecco i principali difetti dei melodrammi d'allora, difetti che dovevano, naturalmente, riverberarsi su la composizione musicale. L'uniforme simmetria delle strofe trasse con sè la regolarità convenzionale dell'aria; il metro poetico suggeriva, per così dire, il ritmo musicale [1]; l'uso dei versi brevi spingeva il compositore alla ricerca delle frasi corte, e quello delle strofette tendeva a ridurre l'aria alla forma di canzonetta. La sproporzionata lunghezza dei recitativi stancò per modo l'attenzione degli uditori, che questi finirono col non badarvi più, e, per conseguenza, anche il compositore tralasciò di trattarlo con dovuta cura.

Il vezzo di moralizzare nei momenti di passione troncava spesso l'ala dell'ispirazione e raffreddava l'estro del musicista, allo stesso modo che l'abuso delle similitudini lo conduceva a puerili imitazioni del canto degli uccelli, dello scalpitar dei cavalli, ecc. Aggiungasi a ciò che, richiedendosi per l'opera seria cantanti di gran fama, questi imponevano al compositore la loro volontà, che era, naturalmente, quella di mettere in mostra tutta la propria abilità non sempre con vantaggio del buon gusto, della verità d'espressione, ed anche dell'interesse drammatico; poichè, per permettere che ciascun attore emergesse su gli altri, poeta e musicista dovevano evitare, quanto più potevano, i pezzi d'insieme, riducendo il dramma ad una successione quasi continua di monologhi [2]. Le situazioni, gli episodi, l'entrata e l'uscita dei personaggi, tutto era subordinato a questo scopo. Snaturava poi il carattere della tragedia la consuetudine di dare il predominio alle voci leggiere (soprani e contralti), [1] e di assegnare ad eunuchi la parte del protagonista. Bisognava, in fine, contentare il gusto del pubblico, guastato dai capric-

---

[1] Lo stesso Metastasio, riferendosi alla traduzione italiana in strofette metastasiane di alcuni salmi, pubblicati da Saverio Mattei, scriveva: « E' visibile l'infinito comodo che sperimenterà ora uno scrittor di musica nel metter sulle note i rinnovati Salmi, *ritrovando nella ritmica poesia dei medesimi le combinazioni de' metri, ch'egli avrebbe dovuto inventare*; e basterà ora che la secondi » (Lettera del 17 genn. 1779, pubbl. nel tomo VIII, p. 103 dell'edizione napoletana delle opere di P. Metastasio).

[2] Ecco perchè nelle opere serie italiane del settecento rari sono i pezzi a più voci.

ci dei cantanti, e adattarsi alle pessime abitudini teatrali d'allora, che trovano una spiegazione, più che altro, nelle ragioni storiche. Ciò che il Wiel giustamente osserva, parlando dei teatri veneziani, può dirsi anche dei teatri del resto d'Italia. Il pubblico non andava all'opera seria che per udire qualche celebrato *virtuoso* e per cercarvi piacevole compagnia. I lunghi recitativi gli davano agio di chiacchierare, bevendo il caffè e prendendo il sorbetto. La sua attenzione si ridestava non appena si sentivano le prime note dell'aria; finita questa, l'attore se ne andava, cedendo il posto ad un altro, che alla sua volta declamava, inascoltato, un altro recitativo, al quale teneva dietro un'altra aria, sempre benvenuta, e tanto più applaudita, quanto più dava campo all'esecutore di fare sfoggio dei pregi materiali della sua voce. [2] Ciò non pertanto, il genio del compositore, più spesso di quel che non si creda, trionfava di tante difficoltà, e creava arie, che meravigliano anche oggi, non pure per la bellezza e la freschezza dell'ispirazione, ma anche per la verità dell'espressione, il buon gusto, la purezza e l'eleganza del disegno; recitativi, che possono recarsi ad esempio di corretta declamazione e di efficacia drammatica. [3]

---

[1] Nelle opere serie del settecento non era ammessa altra voce virile che quella del Tenore (detta *di mezzo carattere*), e non più d'una.

[2] Wiel, *I teatri music. veneziani del settecento.* - Venezia, 1897, p. XXXIII.

[3] I difetti dell'opera seria italiana del settecento sono stati eccessivamente esagerati da alcuni. E' vero che i mali da cui essa era da tempo afflitta, anzi che cessare in quel secolo, andarono rapidamente aggravandosi, per il moltiplicarsi delle mediocrità, ed alla fine si resero incurabili e provocarono la riforma del Gluck; ma è vero altresì che nelle composizioni dei migliori maestri non mancavano mai pezzi di squisita fattura e di grande efficacia drammatica. Non è giusto, dunque, designare al pubblico disprezzo *tutta* la nostra produzione teatrale del settecento, come fa la maggior parte degli storici moderni, segnatamente tedeschi, i quali, sia per ignoranza delle nostre opere, rimaste quasi tutte inedite, sia per mettere in maggior rilievo i meriti dei loro illustri campioni, credettero opportuno di aggravare la mano su le censure che si possono muovere ai nostri.[a] Si veda, per esempio, con quali oscure tinte è presentato questo periodo di storia musicale ita-

a) L'illustre prof. Romain Rolland mi scriveva recentemente a questo proposito: « Depuis deux ans, j'étudie Haendel et son temps; et j'ai ainsi vécu avec quelques-uns de ses grands rivaux Italiens ou Italianisants J'ai été pénetré par la beauté et même par la puissance expressive de certains d'entre eux, *qui sont fort injustement appréciés* aujourd'hui. Quand Porpora, par exemple, se trouva aux prises avec Haendel, et qu'ils mirent en même temps les mêmes sujets d'opéras en musique, j'ai constaté, à mon grand étonnement, la supériorité de Porpora, même au point de vue de la largeur du style et de la force dramatique..... ».

In tali condizioni trovavasi il teatro musicale in Napoli, quando, sul principio del 1726 [1], vi fu condotto a studiare Giovanni Battista Pergolesi.

Entrato in conservatorio, il giovane jesino, che nella città natale aveva dato saggi meravigliosi della sua abilità nel maneggio del violino, s'iscrisse nella classe degli studenti di questo istrumento, diretta allora dal maestro Domenico De Matteis ; ma vi restò per poco tempo. Rivelate subito le straordinarie doti del suo ingegno [2], venne ben presto promosso alla classe di contrappunto ; e qui ebbe a maestri, prima Gaetano

---

liana dal biografo del Gluck, Adolfo Bernardo Marx (I, p. 60 e segg.), e come è ingiustamente tartassato l'emulo del Händel, Niccolò Porpora, dal Chysander nella vita del grande maestro alemanno. Si legga la carica a fondo dello Jahn contro l' opera italiana prima di W. A. Mozart nella biografia di questo compositore, del Bulthaupt (*Dramat. d. Oper*), del Bitter (*Reform d. Oper durch Gluck*), del Riehl (*Mus. Charakterköpfe : I. Hasse*) ecc. Anche alcuni storici francesi, come il Bertrand (*Les nationalités musicales*) ed il Coquard, inveiscono fuor di misura contro l'opera seria della scuola napoletana. A screditarla tanto all'estero, molto contribuì le famosa satira di Benedetto Marcello, la quale, uscita per le stampe senza indicazione di data, sembrò più tardi rivolta a tutto il teatro musicale italiano del secolo ; e devono avervi contribuito altresì i lamenti mossi, contro l'opera seria del loro tempo, dal Muratori, dal Pananti, dall'Arteaga, dall'Algarotti ecc. Ma in verità « Il teatro alla moda », stampato prima dell'aprile del 1721 (in una lettera di Apostolo Zeno al cav. Anton Francesco Marmi, in data del 22 aprile 1721, si loda, come « satira gentilissima », il libro del Marcello) non poteva colpire i musicisti della nuova scuola napoletana, le cui opere comparvero su le scene veneziane alcuni anni più tardi. Quanto poi agli scritti dell'Arteaga, dell'Algarotti, ecc., essi, se censurano le mediocrità che infestavano, allora più numerose che mai, le scene italiane, adescando il pubblico con gli orpelli dell'artificio e del manierismo, esaltano però i pochi veramente grandi. In prima linea pongono il Pergolesi, e giustamente, poichè questi meno d'ogni altro concesse alla virtuosità, e più di tutti si mostrò fedele alla verità d'espressione ; citano poi il Vinci, il Leo, *il Sassone*, il Galluppi e lo Jommelli.

Noi Italiani siamo troppo facili a ripetere, senza beneficio d' inventario, i giudizi degli stranieri su gli uomini e le cose nostre. Sarebbe ora che ci rendessimo conto del loro valore coi nostri occhi e col nostro cervello !

[1] Ignorasi quando precisamente il Pergolesi entrò nel conservatorio. Il Santini, fonte tra le piú attendibili, afferma che il giovinetto aveva allora appena sedici anni.

[2] Narra la tradizione che, impadronitosi in breve della tecnica del meccanismo, egli attraesse l'attenzione dei condiscepoli con certe improvvisazioni su le scale cromatiche. Interrogato dal suo maestro da chi avesse apprese quelle ardite e rare modulazioni, modestamente rispose d'essergli state suggerite dal proprio istinto, ed, invitato a segnarle su la carta, presentò una *sonata* originale, in cui egli genialmente le applicava a servizio dell'arte. (Villarosa, op. cit., 10).

Greco, poi Francesco Durante, in fine Francesco Feo, tutti e tre compositori eruditi e, sopratutto, abilissimi insegnanti.

L' istruzione teorica dei conservatorî d'allora era molto più lunga e severa di quella che non sia ai nostri giorni ; di solito essa durava dai sette ai dodici anni. [1]

La sua vita di studente fu contristata da lutti familiari. Il 31 dicembre del 1726 perdeva l'unico fratello che gli era rimasto, e, l'aprile dell'anno successivo, in età ancor fresca, si spegneva la madre. Due anni dopo riceveva la notizia che il padre gli aveva data una matrigna. [2] In mezzo allè amarezze, l'animo del giovinetto cercò un rifugio nel lavoro, trovò un conforto nello studio di qnell'arte che idolatrava, e che gli prometteva un luminoso avvenire.

CAPITOLO III.

Nel mondo dell'arte.

Dalla *Morte di S. Giuseppe* al *Flaminio.* [3]

Il Pergolesi cominciò la sua carriera di compositore fin da quando trovavasi nel conservatorio, e, come la maggior parte degli esordienti d'allora, avanti di affrontare il teatro, si misurò nel campo della musica sacra.

---

[1] P. es., il Sarro studiò nel conservatorio 9 anni, 10 il Traetta, 11 il Fiorillo ed il Cimarosa, 12 il Fago, il Leo, il Piccinni, ecc. Ciò considerato, non è credibile che il Pergolesi vi rimanesse tre soli anni, dal 1726 al 1729, come afferma il Florimo (II, 172). Notizia sicura ed esatta del principio e del termine della sua istruzione si può avere soltanto dalle *convenzioni* che i varî conservatorî napoletani solevano stipulare con coloro che vi entravano come maestri od alunni. Nell'arch. notarile di Napoli, mentre rintracciai le *convenzioni* del conservatorio della Pietà dei Turchini, non potei trovar quelle del conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo. Seppi poi che tutti i registri e molti documenti di questo conservatorio furono trasferiti a S. Pietro a Majella, quand'esso nel 1744, com'è stato narrato, venne chiuso per ordine dell'arcivescovo Spinelli. Però, ripeto, quelle importantissime carte non mi furono fatte consultare dalla direzione della biblioteca.

[2] Donna Eleonora da Cagli, che l'anno appresso morì di parto (V. Albero genealogico).

[3] In questo capitolo non citerò che le opere, di cui si conosce con sicurezza la data di composizione o di esecuzione. Delle altre, come anche di quelle attribuite al Pergolesi, farò parola nella parte dedicata alla *Bibliografia ed analisi delle opere,* alla quale rimando il lettore anche per ciò che riguarda l'argomento dei drammi ed il merito delle composizioni.

Da tutti i biografi si cita come suo primo saggio l'oratorio intitolato LA CONVERSIONE DI S. GUGLIELMO D'AQUITANIA. Eppure l'analisi delle partiture pergolesiane m'induce ad affermare che questa composizione fu preceduta da alcune altre, certamente dall'oratorio LA MORTE DI S. GIUSEPPE, e dalla prima *Salve Regina* in *Do minore*. L'autore della poesia (se di poesia può meritare il nome questo meschinissimo libretto) della *Morte di S. Giuseppe* è ignoto, [1] ed ignoti sono del pari il luogo e l'anno in cui quest'oratorio fu per la prima volta eseguito. [2] Sappiamo invece dal Villarosa che il libretto del *S. Guglielmo* fu scritto dall'avv. Ignazio Maria Mancini, poeta di qualche merito, promosso poi alla magistratura col grado di R. Consigliere del Tribunale detto allora di S. Chiara, e che quest'oratorio fu cantato l'estate del 1731 nel chiostro di S. Agnello Maggiore, ove in quel tempo dimoravano i canonici regolari Renani del Salvatore. [3] È una lunga composizione, divisa in tre atti, che occupano

---

[1] Io fui il primo a segnalare l'esistenza del libretto di quest'oratorio, sconosciuto, sino allora, a tutti i biografi del Pergolesi (V. *Teatro, musica e musicisti in Sinigaglia.* - Milano, Ricordi, 1893; pag. 126). Più tardi il Faustini-Fasini, dietro le mie indicazioni bibliografiche, riuscì a scoprire un frammento della partitura nella biblioteea Casanatense di Roma (*G. B. Pergolesi* ecc. p. 79). Egli erra però, affermando che anche nell'archivio dei P.P. Gerolimini di Napoli se ne trovano alcune parti d'orchestra; quelle parti appartengono al *Transito di S. Giuseppe*, musicato da Gian Paolo Colonna (1695). Ora poi conosco parecchi esemplari dell' intera partitura (V. Parte Seconda).

[2] Nel 1741 fu eseguito neila cattedrale di Sinigaglia. Ecco il titolo del libretto che venne pubblicato per quella circostanza: *LA MORTE | DI S. GIUSEPPE | Oratorio per Musica | da cantarsi in occasione della solenne festa | che ad onore | di Sant' Andrea Avellino | varî Divoti celebrano nella Cat- | tedrale di Senigaglia* (sic) *l'anno 1741 | Tributato in contrassegno d' umilissimo Ossequio | dai Divoti medesimi | al merito sempre grande del Sig. Conte | Giacopo Senator | Isolani. | Musica del FU GIAMBATTISTA PERGOLESI. | In Senigaglia, per Stefano Calvani. | Con licenza de' Superiori.* Consta di 16 pagine. A pag. 3 v'è la dedicatoria dei « Divoti », in data del 21 novembre 1741, di nessuna importanza.

[3] « Con alcuni intermezzi buffi » aggiunge il Villarosa (op. cit., p. 19). Evidentemente con queste parole egli volle significare che nell'oratorio erano intramezzate scene buffe, come di fatti si vedrà nell'analisi dello spartito (V. Parte Seconda). Non poteva alludere, come tutti i biografi posteriori han creduto, a veri e propri *intermezzi*, i quali si aggiravano sempre attorno ad un soggetto amoroso. Il Faustini-Fasini (op. cit., pag. 9) « non stenta a credere che fossero quelli intitolati *Il maestro di musica* » dello stesso Pergolesi, senza riflettere che vi canta una donna e che l'argomento è tale da non potersene permettere la rappresentazione in un chiostro.

202 pagine manoscritte. Il Fétis, che ne esaminò la partitura, afferma di averne ricevuta l'impressione d'una composizione bene scritta e nulla più, non avendovi scoperte « quelle ispirazioni vive, che caratterizzano le opere destinate ad esercitare una grande influenza su l'arte ». [1] Bisogna credere che l'insigne biografo desse una rapida scorsa al manoscritto; diversamente il suo occhio perspicace vi avrebbe riconosciute tutte le principali caratteristiche della musica pergolesiana, e trovati alcuni pezzi degni del futuro autore dell' *Olimpiade*; avrebbe, anzi, rilevato che la *sinfonia* di quest'opera fu tolta di sana pianta da quest'oratorio, Ma di ciò parlerò più diffusamente nella seconda parte del mio libro. Qui basterà osservare che la composizione deve aver sortito un assai lusinghiero successo, se il giovanissimo autore trovò subito aperti i battenti del più importante teatro di Napoli.

Infatti, nell'inverno dello stesso anno 1731, il Pergolesi fece rappresentare su le scene del S. Bartolomeo la SALUSTIA, opera seria in tre atti, [2] cogl'intermezzi AMOR FA L'UOMO CIECO. [3] Esecutori dell'opera furono Niccolò Grimaldi, detto *Nicolino*, « Cavaliere della Croce di S. Marco » (*Marziano*); Lucia Facchinelli (*Salustia*); Teresa Cotti, « Virtuosa di S. A. S. di Modena » (*Giulia Mammea*); Angiola Zanuchi, « Virtuosa di S. A. S. il Principe Armastat (sic) » (*Alessandro* Imperatore); Anna Mazzoni (*Albina*) e Francesco Tolve (*Claudio*): come si vede, una compagnia di prim'ordine. L'opera fu inoltre allestita con grande sfarzo di scenari, fatti eseguire a bella posta. [4] Non si sa con sicurezza qual esito

---

[1] *Biographie univers. des music.* VI. 486.

[2] *La* SALUSTIA *Dramma per musica | Da rappresentarsi nel teatro di S. Bartolomeo di Napoli | l'Inverno del 1731 | Dedicato | all'Illustriss. ed Eccellentiss. Signora | D. Ernestina, Margarita, | contessa di Harrach | Nata Contessa di Dietrichstein, Vi- | ce | Regina di questa città, | e Regno* | — In Napoli MDCCXXI.

Il dramma è preceduto da una lettera di dedica di un tal Sebastiano Morelli, che il Faustini-Fasini prende per l'autore della poesia, ma che deve essere stato l'impresario. Il marito di D. Ernestina, Luigi Tommaso, conte di Harrach, fu vicerè di Napoli per l'imperatore Carlo VI dal 1728 al 1733.

[3] Alla fine del primo intermezzo si legge « Tutto il Recitativo di quest'*Intermezzo* è di *Domenico Carcajus.* » Quest' intermezzi, di cui non è pervenuta sino a noi la musica, furono poi riprodotti nel teatro di Pesaro nel 1794.

[4] A pag. 5 del libretto si leggono le seguenti « *Mutazioni di scene* »:

« Atto I. - Luogo Magnifico, avanti il Campidoglio con trono | Gabinetto Reale chiuso, riccam. adornate di varie Figure, Vasi e suppellettili alla Chinese |

sortì la *Salustia*. Il Villarosa si limita a dire che « la prima donna Facchinelli cantò la celebre aria *Per queste amare lagrime* [1] in ef-fa-ut terza minore con accompagnamento di strumenti tutto nuovo, [2] che meritò sommo plauso ». Degli storici recenti, il Croce sostiene che l'esito fu cattivo, felice il Faustini-Fasini ; ma nessuno dei due conforta la notizia con documenti. Certo è che la *Salustia* fu, come a suo luogo mi proverò a dimostrare, la rivelazione d'un genio.

Il libretto, di cui s' ignora l'autore, è uno di quegl'informi lavori, che infestarono i nostri teatri in un secolo così sovrabbondante di compositori drammatici. Lingua ostrogota, versi cascanti, incoerenza di caratteri, inverosimiglianza di episodi ; ecco le loro doti principali. Nondimeno, alcune situazioni interessanti e qualche carattere abbastanza bene delineato bastarono al compositore per trarre dalla sua fantasia melodie della più elevata ispirazione e scene della più grande efficacia drammatica. Le parti di *Nerina* e *Nibbio*, negl' intermezzi, furono sostenute da Celestina Resse e Gioacchino Corrado, cantanti ben noti al pubblico del S. Bartolomeo.

Alla *Salustia* e all'*AMOR FA L'UOMO CIECO* si fa seguire da tutti i biografi, ma senza prova di documenti, l'opera seria, RECIMERO, che non avrebbe punto incontrato il favore del pubblico.

Circa questo tempo il Pergolesi entrò ai servigi del principe di Stigliano, [3] appassionato amatore di musica, che, al pari del principe di Avellino-Caracciolo e del duca di Maddaloni, ambiva di veder frequen-

---

Atto II. - Logge imperiali | Gran Sala per convito con Mensa | Camera con Trono.

Atto III - Terme Imperiali | Portici | Grande e Magnifico Anfiteatro con due ordini di Logge: | Nell'arena di esso varie Seraschiere con varie qualità di Fiere in essa racchiuse Palco | Imperiale in disparte.

Inventore ed Ingegnere delle Scene | Il Sig. *Francesco Saraceno* Napoletano. »

[1] Il Fétis, nel citare le parole di quest'aria, le storpiò così ; « Per quest*o* am*o*re » e la storpiatura ricopiarono fedelmente il Florimo, il Croce, ecc., ecc. !

[2] Alcuni biografi, tra cui lo Schletterer (op. cit., p. 10), male interpretando queste parole, scrissero erroneamente che il Pergolesi introdusse nell'orchestrazione della *Salustia* istrumenti non mai fino allora usati !

[3] In un mandato di procura, rogato nel *1732* dal notaio napoletano Francesco Manduca, si legge : « G. B. Pergolesi della città di Jesi, al presente in Napoli, *maestro di cappella dell'Ecc.mo Sig. Principe di Stigliano* ».

Da un'altro documento (v. più innanzi la testimonianza del contemporaneo Ghezzi) risulta che nel maggio del 1734 il Pergolesi trovavasi ancora ai servigi di questo principe. Poco dopo passò a quelli del duca di Maddaloni.

tate le sue serali conversazioni da quanti in Napoli si acquistavano bella fama nell'arte dei suoni. Per i concerti, che questo principe soleva dare nel proprio palazzo, il grande Jesino compose probabilmente le sue *Sonate per due violini e basso.* [1]

Intanto la morte tornava a picchiare alle porte di casa Pergolesi, e questa volta recando con sè lo sfacelo del suo piccolo patrimonio. Il 27 maggio del 1732 spirava in Jesi Francesco Andrea, non ançor cinquantenne. Egli godeva nome d'uomo laborioso e frugale; la sua professione di perito agronomo e le cariche di sergente della milizia cittadina e di amministratore dei beni appartenenti alla Compagnia del Buon Gesù, che tenne dal 1723 in poi, gli davano modo di mantenere modestamente la propria famigliola; con tutto ciò, a causa forse delle frequenti malattie e morti dei suoi, e delle spese che avrà dovuto incontrare per il mantenimento del figlio a Napoli, morì oberato di debiti. Per ordine della Banca civile i pochi suoi beni furono venduti all'asta pubblica, molti dei creditori restarono insoddisfatti, e lo stesso Giambattista potè ricuperare a stento la dote materna. [2]

Il giovane compositore ritentò le scene nel settembre del 1732, facendo rappresentare nel Teatro de' Fiorentini un'opera buffa in dialetto napoletano, LO FRATE NNAMMORATO (Il fratello innamorato), la quale fu accolta con grande entusiamo. [3] Finalmente il grande maestro aveva

---

[1] Dall'esame di queste magnifiche *Sonate* (v. Parte Seconda) sono indotto a credere che non si tratti d'una delle prime composizioni dell'autore, come fa intendere il Fétis e come ripetono i biografi successivi. E qui farò notare, una volta per sempre, che in tutte le biografie precedenti a questa si riscontra una gran confusione nella cronologia delle opere pergolesiane, a partire da questo punto alla rappresentazione della *Serva padrona.*

[2] Il maestro nominò suo procuratore generale ln Jesi il nobile Sig. Piersimone Ghislieri. L'atto di procura, che non contiene nulla d' interessante per la vita del Pergolesi, ma porta la sua firma autografa, fu per la prima volta reso noto al pubblico dal prof. D. Giovanni Annibaldi (op. cit., p. 8 e 29-30) e più tardi riferito per intero in fac-simile dal prof. D. Cesare Annibaldi nel « *Picenum* » del gennaio 1910. La somma ricevuta da Giambattista fu di 78 scudi e 82 baiocchi, dei quali 75 scudi e 57 baiocchi in restituzione della dote materna, e 3 scudi e 25 baiocchi in rimborso di spese incontrate per la procura e le citazioni.

[3] Leggesi nel n. 2370 del Chracas, giornale romano, del 1732: Napoli, 30 Settembre . - Nella sera di Sabatò, nel Teatro de' Fiorentini andò in scena il *nuovo* Dramma in lingua Napolitana intitolato LO FRATE NNAMMORATO che *riesce di somma soddisfazione* ».

Non conosco il libretto stampato per questa prima rappresentazione.

trovato un libretto ben fatto; era opera di Gennarantonio Federico, curiale napoletano, librettista fecondo ed ingegnoso, autore della *Serva padrona*. Il Napoli-Signorelli esagera molto nel lodarlo; ma veramente le sue commedie, per quanto censurabili dal lato della forma, non sono del tutto sprovviste d'interessanti situazioni, di fine arguzie e d'una certa vivacità di azione; inoltre, il tono sentimentale da lui dato a gran parte degli episodi si confaceva pienamente col temperamento artistico del compositore jesino.

Quest'opera, e l'altra intitolata *Flaminio*, commedia anch'essa, la cui poesia fu scritta dallo stesso Federico, furono, tra quelle del Pergolesi, le più applaudite dal pubblico napoletano, ed ebbero a Napoli l'onore di parecchie riproduzioni. *Lo frate nnammorato* ricomparve, due anni dopo, su le medesime scene con alcune arie appositamente cambiate dall'autore [1] e, dopo la sua morte, nell'inverno del 1748, su quelle del Teatro Nuovo con altri mutamenti. [2]

---

[1] Ecco il titolo del libretto stampato in quella circostanza: *LO | FRATE | NNAMMORATO | Commedeja pe mmuseca | de Jennarantonio Federico | napolitano | Da rappresentarese a lo Triato de li | Shiorentine lo Carnevale de | chist'anno 1734. | Addedecata | A lo llostriss. e accellentiss. | Segnore | D. Luise | Sanseverino, | Prencepe de Besegnano, Ecc. Cavaliero de lo | Tesone d'Oro, Primmo Barone, e Gran | Justenziero perpetuo de lo Regne | de Napole, e Grande de | Spagna de primma | Classe, Ecc. — A Napole. | A spese de Nicola de Bejase, e da lo stisso se | venneno sotto la Posta.* Segue la dedicatoria dell'impresario Domenico De Nicola. Molto interessante è l'avvertimento « A chi legge: *Sta commedeja se rappresentaje ll'anno 1732*, nne lo stisso Triato, addò s'ha da rappresentare mo, e lo ssa agnuno; *e cco cquanto gusto, e ssodefazeone di chi la ntese*, puro agnuno lo ssa. *Se torna a llebbrecare, perchè da cchiù d'uno è stata cercata.* Se spera, che boglia avè la stessa fortuna, ch'avette tanno. Te s'avvisa, ca non se ll'è cagnato autro, se non che cierte poch'arie, che bedarraje segnate co cchisto signo §, co l'accaseone, che l'è parzo de buono a lo Masto de Cappella de cagnarence la Museca, secunno l'abbeletà de chi l'ha da cantare; e ppe ffarela no poco cchiù breve, s'è accortata no poco all'Atto Terzo. E statte buono » — Sotto l'elenco dei « Personagge » leggesi che: " La Museca è dde lo Segnore *Giammattista Pergolese*, Masto | de Cappella Napolitano. |

Le parti della commedia erano sostenute da Jacopo D'Ambrosio (*Marcaniello*). G. B. Ciriaci (*Carlo*), Teresa Passaglione (*Ascanio*), Ferrante Marianna (*Nena*), Maria Negri (*Nina*), Costanza Bajardo (*Lucrezia*), Margherita Tozzi (*Vannella*) e Virginia Gasperini (*Cardella*).

[2] In che cosa consistessero questi mutamenti si rileva dall'avvertimento all'« Amico Lettore »:

Il Napoli-Signorelli nella sua *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, mentre non fa punto cenno della *Serva padrona*, esalta con entusiasmo questa commedia : « Federico e Pergolesi » - esclama enfaticamente - « congiunti in un medesimo componimento, ci fanno riflettere a quel che avebbero fatto nel teatro ateniese un Menandro ed un Timoteo, se avessero lavorato di concerto ». Lo stesso storico ricorda, tra i pezzi più applauditi di quest'opera, il quintetto dell'atto secondo « Facite chiano », l'aria « Chi disse ca na femmena », ed il famoso duetto « Io ti dissi e a dir ti torno ».

Da questo monento comincia la vera rinomanza del Pergolesi. Quando, nel dicembre del 1732, dopo i terremoti che atterrirono la città e tutto il regno napoletano in quell'anno e nel precedente, il Tribunale degli Eletti (che equivaleva alla giunta municipale di adesso) determinò d' invocare il patrocinio di S. Emidio, ed ordinò a tale scopo un solenne triduo in onore di questo santo, da celebrarsi nella chiesa di S. Maria della Stella dei P.P. Minori di S. Francesco di Paola, al compositore jesino fu dato incarico di scrivere la musica d'una delle messe e del vespero. [1] Narra la tradizione che Leonardo Leo, allora già provetto mae-

---

« Perchè religiosamente si è pensato di non toccare in parte alcuna la musica del presente Dramma, come parto del *singolare ingegno del fù Gioanbattista Pergolesi*. Perciò molte arie, che non si adattavano alla voce, o all'abilità di alcuni presenti personaggi della rappresentazione dovendosi mutare, si è procurato di scegliere altr'aria dell' istesso Pergolesi, che si sono ritrovate in altre sue opere, ed acciò avessero avuto connessione le parole con ciò, che si ricercava nella presente Commedia, si sono quelle mutate, ed adattate alla musica ed alle scene che occorrevano, e sono tutte quelle che con questo segno † vedrai segnate, come anche alcuni versi di recitativi, anco segnati con questo segno " sono fatti da altro, che dall'Autor dell'Opera, per non esservi l'Autor proprio, come è a tutti noto, non già per mancanza di venerazione al medesimo, o per aggiungervi cosa, che avesse potuto in parte migliorarla, stimandosi solo degno di lode ogni composizione d'un Autore di tanto merito. Così anco si è pratticato nella musica, fuorchè nella parte di *Moscardino* la quale come tutta nuova si è dovuta fare da altro Maestro di Cappella, il quale è l' istesso che ha avuto il carico di diriggere, rispetto alla musica, la presente commedia, non intendendo però d'allontanarsi dalla *venerazione dovuta* alla memoria di un *professore di tanta stima*. ».

Gli attori erano : Agata Colizzi (*Nena*), Caterina Tedeschi (*Nina*), Annunziata Manzi (*Lucrezia*), Zefirina Anselmi (*Vannella*), Marianna Monti (*Cardella*), Serafino Manzillo (*Moscardino*) ; Alessandro Renda (*Marcaniello*), Nicola De Simone (*Carlo*), Girolamo Piano (*Don Pietro*).

[1] Tutti i biografi, compreso il Villarosa, mentre convengono nell'affermare che questa grande messa, lodata anche dal Leo, fu composta per tale circostanza, le assegnano una

stro e tenuto in gran conto del giovane musicista, invitato da lui a presenziare la concertazione di questa messa, promise di farlo, non celando però la propria meraviglia che colui, il quale, appena uscito dal conservatorio, lo aveva pregato di sentir le prove d'una piccola messa, che gli sembrò mediocre, avesse il coraggio di chiamarlo a sentirne un'altra dopo soli tre o quattro mesi d' intervallo. Ma il severo giudice questa volta fu così profondamente colpito dalla eccellenza della nuova composizione, che in pubblico abbracciò il giovane e ne fece apertamente le più calde lodi.

A questa messa, che probabilmente è quella in *Fa magg.* a 10 voci in due cori, l'autore aggiunse più tardi il 3° e 4° coro, [1] « *forse* » [2] -

---

data anteriore a quella della prima rappresentazione del *Lo frate nnammorato* (sett. 1732). Evidentemente sono in errore, perchè la deliberazione municipale fu presa alla fine di dicembre del 1732.

Rovistando nell'archivio municipale di Napoli, ho trovato la decisione del Tribunale degli Eletti, ma nessun accenno alla musica ordinata per la circostanza, e nessun'altra polizza di pagamento per tale solennità, fuorchè quella riguardante la cera offerta dal Municipio alla chiesa di S. Maria della Stella :

« A 29 Dicembre 1732. — Avendo il Grande Iddio da nostri falli sdegnato, sì nel preterito, come in questo Anno con orrenda voce dei Tremuoti fatto udire con sommo danno di questa Città e Regno gli effetti dell' Ira sua Divina, gli Ecc.mi Sig.ri Eletti... hanno determinato con cuor divoto e riverente invocare l'efficace Patrocinio dell' invitto e glorioso Martire S. Emiddio... Hanno perciò deliberato d'eligger e come eliggono in specialissimo Protettore di questa Città il glorioso S. Emiddio, ed in ogni Anno portarsi in forma pubblica e venerarlo nella chiesa di S. Maria della Stella de' P.P. Minimi di S. Francesco di Paola, facendovi cappella con la solita offerta della Cera... ». Poi seguono le firme dei sei Eletti (Lib. XXIII delle *Conclusioni*, p. 218).

Nel vol. 774 dei *Conti e Polisarij* leggo poi, in data del 28 gennaio 1733, appuntato il pagamento al sagrestano della chiesa di S. Maria della Stella di 35 libre di cera « offerta al Glorioso Martire S. Emiddio per la sua festività, celebrata il 31 Decembre 1732 ».

[1] Di queste aggiunte si conserva tuttora l'autografo nella biblioteca del conservatorio di S. Pietro a Maiella (V. *Bibliografia ed anal. d. opere*).

[2] *Forse* e non sicuramente, come scrisse il Fétis, e come ripeterono il Florimo, il Faustini-Fasini, ecc.

scrive il Villarosa - « per farla eseguire nella Chiesa dei P.P. Filippini dell'Oratorio ». [1]

Il 1733 fu per il Pergolesi meno produttivo degli anni precedenti, nel campo della musica scenica, perchè durante il carnevale i teatri di Napoli rimasero chiusi, avendo il governo proibito « maschere, festini e commedie, stante il flagello avvenuto del terremoto [2] ». Ma, in compenso, egli creò in quell'anno uno dei suoi più fortunati capolavori. Invitato a comporre un'opera seria coi relativi intermezzi, da rappresentarsi al S. Bartolomeo, nella ricorrenza del natalizio dell'imperatrice Elisabetta Cristina, anche a Napoli festeggiata con gran pompa, [3] egli scrisse IL PRIGIONIER SUPERBO [4] e LA SERVA PADRONA, opera ed intermezzi andati per la prima volta in scena la sera del 28 agosto 1733. [5]

Nel fatto che la direzione del teatro più importante di Napoli si rivolse a lui in una circostanza così solenne vedo un'altra prova evidente dell'alta reputazione ch'egli godeva in quella città.

Nel libretto dell'opera, [6] lavoro d'ignoto autore, mi par di riconoscere

---

1 Il Villarosa aggiunge che, dopo la morte del Pergolesi, tanto la Messa che il Vespero, da lui composti per l'accennata circostanza, vennero per lungo tempo eseguiti con grande magnificenza ogni anno, nella terza domenica di settembre, a cura e spese dei duchi di Maddaloni-Carafa, nella chiesa di S. Maria dei Sette Dolori, ufficiata dai P.P. Serviti. Ma l'egregio Marchese fu male informato a questo riguardo. Il P. Guglielmo della Valle, storico napoletano contemporaneo, e quindi fonte attendibilissima, narrando di avere intesa, il 17 sett. del 1785, la famosa Messa, che i duchi di Maddaloni solevano far eseguire ogni anno nella detta chiesa (*Memorie istor. del P. M. Giamb. Martini.* — Napoli, 1785; pag. 138), afferma che essa fu composta per commissione degli stessi duchi, e fa chiaramente intendere trattarsi della Messa in *Fa* magg., ma *A 5 Voci* (V. Parte Terza : I. In Italia).

2) Arch. com. di Napoli: *Appuntamenti*, lib. VI. p. 107 (« A dì 29 Dic. 1732 »).

3 « In segno della gran parte che noi prendiamo » - scrivevano gl' impresari M. Palermo e F. Ricciardo nella dedica del *Prigionier superbo* alla viceregina di Napoli, D. Teresa Visconti, nata marchesa Cusani - « nel comune giubilo di questo felice giorno, in cui da tutti festeggiasi il dì Natalizio della Nostra Augustissima Imperatrice Regnante ; Mandiamo su le Scene il presente Dramma dedicato all'Ecc. Vostra... ».

4 Lo Schletter (*G. B. Pergolese*, p. 15) chiama erroneamente *Il prigioniero*, opera comica ed in dialetto.

5 Errano dunque, tanto il Fétis, che assegna alla prima della *Serva padrona* la data del 1731, quanto il Florimo, che crede rappresentato *Il Prigionier superbo* nel 1732, separatamente dai famosi intermezzi.

6 Eccone il titolo : *IL* | *PRIGIONIER* | *SUPERBO* | *Dramma per Musica* | *Da rappresentarsi nel Teatro di S. Barto-* | *lomeo Festeggiandosi il felicissimo* | *giorno*

la stessa penna che ammannì al medesimo compositore quello della *Salustia.* Autore della poesia della *Serva padrona* è Gennarantonio Federico, dianzi nominato, come leggesi nel libretto, stampato insieme con quello del *Prigionier superbo.* Il germe di questi intermezzi, piuttosto che nella commedia di Jacopo Angelo Nelli, portante il medesimo titolo (Lucca, 1731), deve ricercarsi nella *Fantesca,* intermezzi di un altro poeta dialettale napoletano di quel tempo, Bernardo Saddumene. [1]

Esecutori dell'opera furono: il celebre tenore Giambattista Pinacci (*Sostrate*), Anna Bagnolesi (*Rosmene,* contralto), Lucia Grimani, in abito virile (*Metalce,* contralto) Rosa Mancini (*Ericlea,* soprano), Antonio Castoro (*Viridate,* sopranista), ed Anna Mazzoni, anch'essa in abito virile (*Micisda*).

Cantarono i famosi intermezzi Laura Monti (*Serpina*) e quel Gioacchino Corrado, che aveva, due anni innanzi, sostenuta la parte di *Nibbio* nell'*Amor fa l'uomo cieco.*

Su l'esito di queste due opere nessun cenno fanno i giornali, nè le memorie contemporanee; [2] ma deve credersi che fosse dei più lusinghieri, poichè dopo la loro rappresentazione la reputazione artistica dell'autore

---

Natalizio della S.c. Ces. | Catt. Real Maestà | di | Elisabetta | Cristina | Imperadrice Regnante | Dedicato | All'Eccellentissima Signora | D. Teresa | Contessa Visconti | Nata Marchera Cusani, Vice-Regina di | questa Città, e Regno. | In Napoli MDCCXXXIII.

[1] Scherillo, *Storia letter. dell'opera buffa napol.* — Napoli, 1883, p. 149.

[2] Del grande successo ottenuto dalla *Serva padrona* all'estero e delle numerose edizioni che ne uscirono per le stampe sarà detto nella Parte II^a^ e nella III^a^. Qui mi limito a citare le principali riproduzioni che ne furono fatte in Italia e fuori, durante il secolo XVIII:

In Italia

1738 - Parma
1739 - S. Giov. in Persiceto
1740 - Venezia
1741 - Idem
1742 - Idem.
1742 - Firenze
1745 - Venezia

In Francia

1746, 1752, 1754, 1759 } Parigi

In Germania

1740 - Dresda e Monaco di Baviera
1746 - Vienna
1752 - Schwetzingen
1760 - Brunswick

In Inghilterra

1750, 1777 } Londra

In Danimarca

1751-52, 1781, 1783, 1784 } Copenhagen

In Svezia

1781, 1783 } Stoccolma

aumentò grandemente in Napoli, come ad evidenza è dimostrato dai seguenti fatti. [1]

Quando, verso la fine del 1733, il Pergolesi presentò istanza al magistrato di Napoli, per esser eletto sostituto di Domenico Sarro, provetto e stimato musicista, nell'ufficio di maestro di cappella della città, vi fu accettato ad unanimità di voti. [2] Nella deliberazione degli « Eletti » o, come si direbbe oggi, della Giunta, in data del 23 febbraio 1734, si fanno le più alte lodi del giovane compositore:

« Avendo fatta istanza nel Nostro Ecc.mo Tribunale il M.co Giambattista Pergolese di aver l'onore di servire questa Ecc.ma Città da Maestro di Cappella in assenza, o in morte (che sia lontana) del M. Domenico Sarro al presente Maestro di Cappella, acciocchè *con tal nuovo carattere* possa onorevolmente vantaggiarsi in servizio del Pubblico, gli Ecc.mi SS. Eletti *pienamente intesi del di lui valore e del concorso di tutti i requisiti necessarj all'ottimo esercizio di tal Carica universalmente applauditi*, hanno conchiuso, come con la presente conchiudono che nel caso di assenza o d' infermità del detto M.co Domenico Sarro, abbia egli a servire interinamente con esser soddisfatto dell' istessa paga che spetterebbe al M.co Sarro in quell'occasione, e dopo la morte (che sia lontana) del M. Sarro, egli subentri e resti eletto ora per allora per Maestro di Cappella di questa Fed.ma Città in tutte le Musiche così ordinarie, come straordinarie con tutti gli onori e pesi annessi a d.a Carica, con dichia-

---

[1] Nell' intervallo di circa sette mesi, che corse tra la rappresentazione di queste due opere (aut. 1733) e l'andata del Pergolesi a Roma per dirigervi una delle sue messe (maggio 1734), furono probabilmente composte le due commediole *Il geloso schernito* ed *Il maestro di musica*. Certo l'esame delle loro partiture induce a crederle posteriori alla *Serva padrona*.

Il maestro di musica ebbe nel secolo XVIII parecchie riproduzioni in Italia e all'estero. A me son note le seguenti:

1743, aut. — Venezia, T. S. Moisè, sotto il titolo di *Orazio*, ridotto in tre atti e per sei personaggi, con pezzi aggiunti dal maestro Latilla.

1749, aut. — Parma, sotto il titolo di *Orazio o La scolara alla moda*.

1752, sett. — Parigi, T. dell'Opera.

1760, carn. — Firenze, T. del Cocomero, sotto il titolo *La scolara alla moda* e con pezzi di altri autori.

[2] Ecco un'altra interessante notizia sconosciuta a tutti i biografi del Pergolesi.

razione che il M. Sarro non resti in niente pregiudicato nell'esercizio, continuazione ed emolumenti della sua Carica, quando la eserciterà ». [1]

Seguono le firme dei sei *Eletti*, [2] uno dei quali era il protettore del giovane musicista, il principe di Stigliano, ai cui servigi egli trovavasi tuttora. [3]

Tre mesi dopo, dal duca di Maddaloni, D. Domenico Carafa, che dimorava da qualche tempo con la famiglia in Roma, il Pergolesi rice-

---

[1] Arch. municip. di Nap. : *Libri conclusionum parvularum*. Vol. V. p. 263.to. Sin dal 20 febbraio il Tribunale aveva stabilito di prendere questa deliberazione. Leggo infatti nel libro VI degli *Appuntamenti*, sotto questa data (p. 139) : « Si è app.to che si formi conclusione di futura di Maestro di Cappella di q.ta Cittá a pro di Gio : Bat.ta Pergolese senza pronis.ne ».

Le funzioni sacre con musica, ordinate dal municipio di Napoli, solevano farsi nella chiesa di S. Lorenzo. Il maestro (e parimente i cantori) non aveva uno stipendio fisso, ma veniva pagato secondo le funzioni che era chiamato a dirigere. P. es., a p. 36 to del lib. VI degli *Appunt.* trovo un ordine di pagamento al M.o Domenico Sarro « per le musiche di S. Rocco, S. Rosalia e la Beata Vergine Immacolata, come anche la musica di S. Gennaro ».

Il M.o Sarro « musicien savant, mais sec et triste », come lo giudicò il De Brosses (*Lett.* : III, 155), aveva allora 56 anni, essendo nato a Trani nel 1678 (secondo il Florimo). Non era dunque molto vecchio, e la sua fine *fu lontana*, come si augurava l'estensore della deliberazione degli Eletti ; mentre colui che era stato chiamato a surrogarlo moriva due anni dopo. Quante volte il Pergolesi avrà supplito il Sarro ? I libri dell'arch. com. non registrano alcun ordine di pagamento a favore del maestro jesino. Basta questo per concludere che egli non esercitò mai il suo ufficio di supplente ?

Il posto del Pergolesi fu occupato cinque (!) giorni dopo la sua morte. La grande sollecitudine, con la quale il Tribunale gli trovò un successore, potrebbe dimostrare che il Sarro, per ragioni di salute od altro, aveva stretto bisogno d'un sostituto.

A pag. 235 del libro VI degli *Appuntamenti*, sotto la data del 21 marzo 1736, si legge :

« Si è appunt.to che il M.co Seg.rio spedisca conclusione di futura della Carica di Maestro di Cappella in persona del M.co Nicola Veneziano stante la morte del fù Giambattista Pergolese, e sia d.a conchius.ne della med.ma forma che fu spedita a beneficio del d.o Pergolese. »

Di questo maestro Veneziano, o Veneziani, che nelle carte dell'archivio di Stato trovo chiamato ora Nicola, ora Giovanni ed ora Giovanni Nicola, non fa menzione il Florimo. L'anno precedente egli aveva chiesto, ma non ottenuto, il posto di organista della cappella reale (Arch. di Stato : *Segret. di Casa Reale*, Fasc. I).

[2] Carlo Capuano - Giovanni Pignone Del Carretto - Il Principe di Stigliano - Ruoti A. Montalto - Il Duca Brunasso-Rosso.

[3] V. nota 2 a pag. 32.

vette incarico di dirigere una grande musica nella chiesa di S. Lorenzo in Lucina di questa città, per la ricorrenza della festa di S. Giovanni Nepumoceno, che il Carafa solennizzava a proprie spese. Il nostro compositore si recò a bella posta a Roma, e nella detta chiesa, il 20 maggio del 1734, fece eseguire una sua messa, [1] che, per testimonianza d'un contemporaneo, fu giudicata composizione di grande originalità ed effetto. [2] È ovvio supporre che, in seguito ad un sì felice successo, il maestro ricevesse proposta di scrivere un'opera per il Teatro Tordinona. [3]

Intanto egli ritornò a Napoli [4] per terminare l'opera seria, ADRIANO IN SIRIA, [5] e i relativi intermezzi, LIVIETTA e TRACOLLO o LA CONTADINA ASTUTA, [6] che gli erano stati commessi dall' impresa del S. Bartolomeo per la sera del 25 ottobre dell'anno medesimo. Lo spettacolo fu alle-

---

[1] Assai probabilmente fu quella in *Fa maggiore*, a cinque voci con accompagnamento d'orchestra, composta, come si disse, per commissione del detto duca.

[2] Il contempoianeo è il famoso caricaturista marchigiano Leone Ghezzi, il quale ha lasciato notizia di questo fatto nelle sue *Memorie* mst. : « Maggio 1734. — Il S. Duca di Matalona (sic!) e Duchessa fecero fare una musica spaventosa (sic !) in S. Lorenzo in Lucina con tutti i Musici e Violini di Roma, la qual musica fu fatta dal maestro di Cappella chiamato Pergolese, *il quale sta al servizio del Principe di Stigliano* et è stato fatto venire da Napoli à posta e fu fatta d.a festa ad onore di S. Giovanni Pomaceno (sic), la qual composizione è stata SPIRITOSA e FUORI DELL'ORDINARIO » (*Memorie del Cavaliere Leone Ghezzi, scritte da sè medesimo da Gennaro 1731 a Luglio 1734.* - Cod. 2765 della biblioteca casanatense di Roma).

[3] Mentre è priva d'ogni fondamento la notizia data con tanta sicurezza dal Fanotini-Fasini, che il Pergolesi fosse chiamato in Roma « sui principii del 1734 per combinere coll' impresario del teatro di Tordinona ».

[4] Lo stesso Ghezzi ci fa sapere che il 3 giugno del 1734 « il duca di Matalona, la moglie e il figliuoletto di 4 mesi partirono in letiga », notizia confermata dal Chracas (n. 2631). È probabile che il Pegolesi ritornasse a Napoli insieme con loro.

[5] *ADRIANO* | *IN SIRIA* | *Drama per musica* | *Da rappresentarsi nel Teatro di S. Bartolomeo, nel dì 25 Ottobre del* | *corrente anno 1734* | *per solennizzare* | *il* | *Compleanno* | *Di Sua Maestà Cattolica* | *La* | *Regina* | *delle Spagne* | *Dedicato* | *alla Maestà* | *di* | *D. Carlo* | *Borbone* | *Re delle due Sicilie, di Gerusalemme ecc.* | *Infante di Spagna, Duca di Parma,* | *Piacenza, Castro ecc.* | *e Gran Principe Ereditario di Toscana, ecc. :* | *In Napoli, MDCCXXXIV.*

[6] Il Fétis, da cui copiarono poi il Clément (*Les music. cél.*) ed il Larousse (*Gran Diction. Un.*), fa dei due titoli due opere differenti, ed il Pugin (*Diction. des Opéras*) persino tre ! (*Livietta e Tracollo* [*Napoli, 1734*] ; *La contadina astuta* [Napoli, 1734]; *Tracollo* [Roma (!), 1734]).

stito con gran pompa, trattandosi, come si legge nel frontespizio del libretto dell'*Adriano*, di « solennizzare il Compleanno di Sua Maestà Cattolica la Regina delle Spagne », Elisabetta Farnese, moglie di Filippo V e madre del re delle due Sicilie, Carlo III di Borbone, il valoroso e saggio monarca, al quale fu dedicato il libretto dall' impresario Salvatore Notarnicola. Le parti principali dell'opera seria erano state affidate a distintissimi artisti, quali il famoso sopranista Gaetano Maiorano soprannominato *Caffarelli* (*Farnaspe*), Maria Marta Monticelli (Adriano), Giustina Turcotti (Emirena), Margherita Chimenti (Aquilio), Caterina Fumagalli (Sabina), Francesco Tolve (Osroe). Quelle degl' intermezzi Laura Monti (Livietta) e Gioacchino Corrado (Tracollo), gli stessi che l'anno precedente avevano cantato nella *Serva padrona*.

Alla prima rappresentazione assisteva il re Carlo III, cui faceva corona tutta la nobiltà napoletana vestita per la circostanza degli abiti più sfarzosi. [1] L'opera non incontrò molto ; [2] colpa del libretto o della musica o del pubblico ?

L'*Adriano* è uno dei più freddi e sfiaccolati melodrammi del Metastasio. [3] Inverosimile nella pittura dei caratteri come nella successione degli avvenimenti ; difettoso nella forma, spesso sfiancata, come nel contenuto, dove alla naturalezza troppo spesso è sostituito l'artificio rettorico. Queste mende non poterono a meno di non riverberarsi su la musica. Eppure la partitura di quest'opera è ricca di pezzi di grande bellezza. Nell'ultimo atto trovasi un delizioso duetto tra Emirena e Farnaspe, che, se sfuggì al pubblico, deve aver colpito fortemente gl' intendenti dell'arte ; certo esso rimase così vivamente impresso nell'orecchio del M.° Leo, che

---

[1] Leggo negli *Avvisi di Napoli*, in data del 26 ottobre 1734 : « Essendo il compleanno della Regina di Spagna, Madre del Re, la sera Sua Maestà portò tutte le notabilità in questo teatro di S. Bartolomeo all'opera in musica intitolata *Adriano in Siria* che per la prima volta andò in scena e comparve tutta la nobiltà con abiti di sfarzo che facevano un assai superba veduta ».

[2] Così si rileva dal documento citato nella n. 4 della pag. 35.

[3] I biografi del Pergolesi e gli storici dei teatri napoletani ignorano il nome del poeta dell' *Adriano*. Nella copia della partitura posseduta dalla biblioteca del conservatorio di S. Pietro a Majella, si legge pure « Poesia d'Anonimo ». Eppure basta scorrere le prime parole sottoposte alla musica per accertarsi che il Pergolesi musicò lo stesso libretto (qua e là ritoccato e cambiato) scritto del Metastasio per il m.o Caldara, e rappresentato per la prima volta al teatro di corte in Vienna, il 4 novembre 1731.

lo vedo riprodotto, quasi nota per nota, al cominciare del famoso duetto del suo *Demofoonte* (Atto III) « La destra ti chiedo ». [1] Ma di ciò tratterò più diffusamente nella seconda parte del mio lavoro. Qui basterà dire che il compositore non concesse abbastanza al convenzionalismo ed alla virtuosità ; ed in questo fatto va ricercata la ragione principale dell'accoglienza ricevuta dall'opera. Sul giudizio degli spettatori avranno forse influito anche i gravi difetti del libretto ; ma alla pittura dei caratteri ed allo sviluppo dell'azione chi badava allora ? Poteva interessarsi dell'andamento del dramma un pubblico che permetteva che questo fosse sconciamente interrotto dalle varie parti d'una rappresentazione comica, per ciò appunto chiamata *intermezzi* ?

Gli *Avvisi* del tempo tacciono su l'esito di *Livietta e Tracollo*, intermezzi, che ebbero gran fortuna dopo la morte dell'autore. [2] Il libretto, una meschinissima cosa, per ogni riguardo, fu scritto da Tommaso Mariani, un romano stabilito da molt'anni a Napoli, autore di parecchi lavori consimili in dialetto napoletano, che io non conosco, ma che, secondo il giudizio del chiaro prof. Scherillo, non sono migliori di questo. [3]

È da supporre che il mancato successo dell'*Adriano* sia stato per il Pergolesi causa di vivo dispiacere, e che questo non abbia potuto a meno di non riuscir fatale alla sua mal ferma salute. Sicuramente esso recò un certo discapito alla sua fama di compositore, se non nel concetto degli intenditori, pochi sempre dovunque, certo nell'opinione di coloro, che del valore d'un artista giudicano, piuttosto che dai suoi veri meriti, dal favore che momentaneamente gli accorda il volubile stuolo dei dilettanti. Vediamo, infatti, che, mentre per lo innanzi il Pergolesi era stato, può dirsi, ricercato dai direttori e dagl'impresari dei teatri napoletani, ora

---

[1] Il *Demofoonte* andò per la prima volta in scena nel medesimo teatro il primo gennaio 1735, cioè dopo la prima rappresentazione dell'*Adriano*.

[2] Donde trasse il Florimo la notizia, che alla prima rappresentazione, essi piacquero « quasi quanto la *Serva padrona* » ? Durante il secolo XVIII, furono rappresentati : 1744, a Venezia, sotto il titolo *La contadina astuta ;* 1748, a Roma (in un teatro privato) sotto il titolo *La finta Pollacca*, e a Madrid (« Palacios y Sitios Reales ») sotto il tit. *La contadina astuta ;* 1753, a Parigi, sotto il tit. *Le medecin ignorant ;* 1754, a Schwetzigen (nel Baden), sotto il titolo *Tracollo ;* 1756, a Parigi ne fu data una *parodia* su le scene della « Comedie Italienne » sotto il titolo *Il ciarlatano ;* 1757, a Copenhagen.

Per altre notizie in queste rappresentazioni, V. Parte Terza.

[3] Op. cit., p. 143.

viene da essi classificato in seconda linea tra i compositori d'opera seria da scegliersi per le principali scene della città, anzi posposto ad un maestro di gran lunga inferiore a lui, Davide Perez. [1]

Il giovane musicista non si perdette d'animo, e diedesi con la maggior cura a compiere e ritoccare l'opera commessagli per il carnevale del prossimo anno [2] dall'impresa del romano Tordinona, nella fiducia che là, dove nella scorsa primavera aveva suscitato tanto entusiasmo, avrebbe trovata la rivincita. Lo confermavano in tale fiducia la sicurezza d' avere scelto questa volta uno dei melodrammi più passionali del Metastasio, e la coscienza d'aver trasfuso in esso tutta l'energia del suo potente ingegno e tutta la fiamma del suo squisito sentimento. L'infelice s'ingannava : a Roma l'aspettava l'accoglienza più ostile, la disapprovazione e l'offesa volgare. Il limitato pubblico, che aveva ascoltata e levata al cielo la sua messa, rappresentava la parte più eletta ed intellettuale della cittadinanza ; quello, che lo doveva giudicare adesso dalla platea del Tordinona, si componeva, in maggioranza, di gente dal gusto grossolano o corrotto, di persone che si recavano al teatro per conversare o per sentirsi titillare gli orecchi da gaie ariette e dai gorgheggi di qualche celebrato cantante, non per ascoltare con attenzione un'opera d'arte seria e coscenziosa. Riguardo a questo, il pubblico dei teatri romani non diffe-

---

[1] In una « *Nota de los Mejores Compositores de Musica* » esibita alla direzione dei reali teatri di Napoli nell'ottobre 1735, figurano « El Saxone, Porpora, Sarro, Leo, Orlandini, Petrieri (sic ! per Predieri) »; non il Pergolesi. E, quando l' impresario del S. Bartolomeo, Angelo Carasale, richiesto di proporre, oltre ai suddetti, altri maestri, fece i nomi di « Gio : Batt.a Pergolese, et Davide Perez [poichè il Carasale nomina prima del Perez il Pergolesi, può credersi ch'egli preferisse il maestro jesino], *che sono dei buoni virtuosi di questa città* », la direzione dei reali teatri scelse il Perez, quantunque sapesse che egli non aveva ancora fatto rappresentare alcun'opera intera. Il Perez, nato in Napoli da padre spagnuolo, allora negl'inizi della sua carriera, fu compositore valente ma privo d'originalità (Fétis). Avrà senza dubbio giovato al Perez la sua origine spagnuola ; ma è certo altresì che nocque al Pergolesi l'insuccesso dell'*Adriano*, come si può comprendere dalla seguente nota che trovasi nel medesimo incartamento riguardante i teatri di Napoli nell'ottobre del 1735 : « Se tiene in concepto de buon Maestro de Musica al Pergolese, aunque *la opera de su composicion, que se hiro aqui el an̄.o pasado, nohubien musicho encontrado* » (Arch. di Stato in Napoli. Segreteria della Casa Reale ; Teatri, Fasc. 1, [1734-38].)

[2] E non per la primavera, come scrisse il Fétis e, copiando, ripetono il Florimo ed altri.

riva molto da quello dei napoletani. L' OLIMPIADE, come tutte le opere del Pergolesi, poco concede alle esigenze dei virtuosi, nulla al cattivo gusto delle platee ; onde, al pari di tutte le altre opere serie dello stesso autore, doveva cadere, e cadde. Se non che, mentre i Napoletani si erano limitati a mostrarsi indifferenti davanti a quella musica così nobile e calda di passione, i Romani manifestarono fin troppo brutalmente la loro disapprovazione alla prima dell'OLIMPIADE (gennaio 1735) [1] Uno spettatore giunse persino a scagliare un'arancia sul capo del maestro, che, secondo l'uso del tempo, accompagnava al cembalo. Questo particolare, che si legge nelle *Memorie* del Grétry, [2] è degno di fede, perchè all'in-

---

[1] S' ignora il giorno preciso della prima rappresentazione di quest'opera. Il Faustini-Fasini, a p. 43 del suo libro, le assegna quella del 31 gennaio 1735, ma nella pagina seguente si contraddice, citanto una notizia tolta dal *Chracas* (n. 2729 ; an. 1735) : « La sera di detto giorno (lunedì 31 gennaio) *si riaprirono* i pubblici teatri (chiusi il 18 dello stesso mese per la morte di Maria Clementina Sobiesky, moglie del re d' Inghilterra Giacomo III il Pretendente), *proseguendosi* in quello al luogo detto di Tordinona il Dramma intitolato *Olimpiade...* » Dunque la sera del 31 gennaio si continuarono, *non cominciarono* le rappresentazioni dell' *Olimpiade,* la prima delle quali deve essere anzi avvenuta avanti al 17 dello stesso mese, secondo la seguente notizia, fornita dai *Diari di Roma* del Valesio (Arch. com. di Roma), e citata similmente dal Faustini-Fasini : « Lunedì 17 gennaio 1735. - Essendo sopraggiunto alla Regina un deliquio, si sparse la voce essere morta ; onde *fu mandato ordine di non farsi le Comedie* ecc. »

Ecco il titolo del libretto stampato per la circostanza : L'OLIMPIADE (*drama per musica* | *da rappresentarsi nell'antico Teatro di Tor* | *dinona nel Carnevale dell'anno 1735* | *dedicato* | *all'Ill.ma ed Ecc.ma Sig.ra Duchessa* | *D. Ottavia* | *Strozzi Corsini* | *pronipote della Santità di Nostro Si-* | *gnore Papa Clemente XII* | *felicemente regnante* | *In Roma. MDCCXXXV.* |

Questo dramma del Metastasio fu per la prima volta rappresentato con musica del M.o Caldara a Vienna « nel giardino dell'Imperial Favorita, alla presenza degli Augusti Regnanti, il dì 28 Agosto 1733, per festeggiare il giorno di nascita dell'Imperatrice Elisabetta, d'ordine dell' Imperatore Carlo VI. ». Esso allettò la penna di molti compositori, tra i quali basterà qui citare il Leo (1740), il Duni (1741), il Latilla (1752), il Perez (1754), il Sarti (1755), il Hasse (1756), il Piccinni (1761), il Jommelli (1765), Cristiano Bach (1769), il Traetta (1770), l'Anfossi (1776), il Borghi (1785), il Paisiello (1786), il Federici (1790), il Reichardt (1790), il Tarchi (1791), il Conti (1829).

[2] A. E. Grétry. *Memoires ou Essai sur la musique*, Paris, An. V. de la Republique. - I. 425-26.

Il costume di trattare in modo così brutale i compositori ed i cantanti di teatro vigeva in Italia sin dal secolo precedente. Il Bourdelot, nella *Historie de la musique* etc., pubblicata molti anni dopo la sua morte, avvenuta nel 1685, scrive : « C'est le coutume

signe compositore belga fu riferito dal maestro Duni, [1] autore del *Nerone*, rappresentato su le medesime scene nella successiva stagione di primavera. [2]

Eppure l'esecuzione delle principali parti vocali era stata affidata a cantanti di molto valore, quali il Pinacci (*Clistene*), che aveva già sostenuta la parte del protagonista nel *Prigionier superbo*; Mariano Nicolini, « virtuoso del principe d'Armstadt », (*Aristea*), Giovanni Tedeschi, « virtuoso di S. E. Viani », (*Argene*); Domenico Ricci, celebrato cantore della cappella vaticana (*Megacle*), e Francesco Bilancioni, « virtuoso di S. E. il principe della Torella » (*Licida*); [3] continuò, tuttavia l' *Olimpiade* a rappresentarsi per altre sere, ma, per quanto si sforzassero alcuni ammiratori del Pergolesi, capitanati dal maestro Duni, di provocare una resipiscenza nel pubblico, non vi riuscirono.

Il Grétry attribuisce la caduta di quest'opera alle cabale dei maestri romani, invidiosi della grande reputazione che il Pergolesi erasi guada-

---

en Italie d'en jetter à la tête des mauvais Musiciens et des mauvais Acteurs. Quando un Musico o un Attore fa del coglione e dispiace agli uditori e agli spettatori, Nespole e Merangole si tirano al suo ceffo da tutte le bande » (Vol. IV, p. 230).

[1] Egidio Romualdo Duni (n. a Matera nel 1709; m. a Parigi nel 1775), uscì dal conservatorio di S. Maria di Loreto (non fu dunque condiscepolo del Pergolesi, come vuole il Fétis), dov'ebbe a maestro il Durante. Fu compositore fecondo, ma non originale, di operette buffe, piene di brio, graziose ed eleganti. Andato in Francia, dopo il successo straordinario della *Serva padrona*, vi fece fortuna.

[2] Non è vero, come per errore scrisse il Grétry, e ripeterono poi molti altri, che il *Nerone* del Duni si eseguì immediatamente dopo l' *Olimpiade*. Secondo i libretti ed il Chracas, nella stagione carnevalesca si rappresentò prima l' *Olimpiade* del Pergolesi e poi il *Demofoonte* di Francesco Ciampi; il *Nerone* andò in scena per la prima volta il 21 maggio del 1735.

[3] Le altre parti secondarie di *Aminta* ed *Alcandro* furono sostenute da Nicola Licchesi e Carlo Brunetti; tutti uomini, come si vede. È noto che, sino ai primi anni del secolo XIX, era severamente proibito alle donne di presentarsi sulle scene dei teatri di Roma e delle città dello Stato Pontificio, era fatta eccezione per i soli teatri del Ducato di Pesaro e Urbino e di Senigaglia; negli altri le parti muliebri dei drammi, delle opere e dei balli eran sostenute da uomini camuffati da femmine. Nel 1788, perchè la compagnia Medebach, composta di uomini e donne, potesse pubblicamente recitare in Ancona, fu necessario, nientemeno, che un voto della Sacra Consulta, e si dovette aspettare che prima si facessero le missioni, secondo l'ordine del vescovo anconitano, il quale scriveva che in quella città da ottant'anni una sola donna aveva recitato « con scandalo notabile e deterioramento grande di costumi ». Eppure gli Anconetani non avevano a fare che poche miglia per veder donne su le scene.

gnata in quella città con l'esecuzione della sua messa ; il Villarosa alla « difficile contentatura del pubblico romano, che, come il principe dell'eloquenza sperimentò, fin delle plausibili opere spesso si annoia ». Io son di parere che la vera causa del cattivo successo debba ricercarsi nel fatto che in quella musica il pubblico non trovó il pasto che si confaceva al suo palato grossolano ; [1] le mene di qualche invidioso avranno potuto soltanto contribuire a dare alla disapprovazione una maggiore brutalità di forma. La mia opinione è confortata dai seguenti particolari che lo stesso Duni riferì su questo avvenimento al Boyer [2] ed al Grétry.

Il Duni era uno di quei maestri (come se ne trovano anche oggidì), i quali, tuttochè privi di genio, riescono a farsi largo e talvolta anche a trovar fortuna, per quanto effimera, con una certa facilità di vena melodica e, soprattutto, con quel *savoir faire,* che consiste nell'accomodarsi al gusto predominante e nel seguire la moda. Così egli, prima di por mano alla composizione del *Nerone*, si recò a Roma per conoscere il gusto e le esigenze di quel pubblico ; e vi giunse, quando si stava concertando l' *Olimpiade.* Invitato dal Pergolesi, di cui era amico ed ammiratore, ad assistere alle prove, il Duni gli fece osservare che in quel lavoro si trovavano troppe finezze, superiori alla portata del volgo, e però destinate a passare inosservate ; ed espresse il timore che l' opera non avrebbe incontrato, mentre teneva per sicuro che la musica del suo *Nerone,* di gran lunga inferiore a quella, ma più comune e banale, sarebbe stata accolta con favore. [3]

Vista però avverata la sua predizione oltre di quel che aveva creduto, il buono e modesto Duni si mostrò « frenetico contro il pubblico di Roma » [4], e, postosi a capo di quei « maestri di Cappella » romani,

---

[1] Vedasi, a tale riguardo, anche l'analisi di quest'opera nella Parte Seconda.

[2] P. Boyer, *Notice sur la vie et les ouvrages de Pergolese* (nel *Mercure de France* del 1772).

[3] Il Chracas dà l'annunzio della prima del *Nerone* (21 maggio 1735), ma non fa cenno dell'esito ; il diario ms. del Padre Bagnari però, alla notizia della prima rappresentazione di quest'opera, aggiunge : « .....E si sente che riesca assai bene ». Il Valesio invece, nel citato ms., scrive che l'opera del Duni ebbe « poco plauso », anche quando si presentò su le scene il mese successivo con pezzi cambiati. (Faustini-Fasini, op. cit., p. 47). Però è da credere che il *Nerone* riuscisse accetto alla generalità del pubblico, se l'autore fu subito scritturato dall' impresario del medesimo teatro per il carnevale del 1736. Per quella circostanza il Duni compose l'*Adriano in Siria*

[4] Queste parole sono citate dal Boyer in italiano ed in corsivo, come testuali.

che erano rimasti colpiti dalle bellezze dell' *Olimpiade* e rafforzando il suo partito coll'opera di altri ammiratori del grande Jesino, tra i quali il celebre pittore francese Claudio Giuseppe Vernet, [1] tentò di rilevarne le sorti, ma invano. [2] Quand'egli andò a condolersi col grande maestro, cercando parole di consolazione, questi mestamente gli rispose che più volte gli erano toccate di tali disgrazie, poichè, *fatta eccezione di alcune piccole opere, tutte le altre* uscite dalla sua penna *erano state accolte con indifferenza*, sebbene fossero, a suo giudizio, « superiori alle bagattelle che gli avevano guadagnata qualche reputazione ».

Evidentemente il Pergolesi, con le *piccole opere,* voleva intendere gl' intermezzi e *Lo frate nnammorato* e, con *le altre*, le opere serie.

Destituite d'ogni fondamento di verità sono le notizie date dal Fétis e ripetute, secondo il solito, senza verificarne l'esattezza, dal Florimo e da altri, che, dopo la caduta dell' *Olimpiade*, l'autore ritornò a Loreto, dove sin dal 1734 occupava l'ufficio di direttore della cappella della Santa Casa ; che qui aveva già principiato a comporre lo *Stabat*, prima ancora di recarsi a Roma, e qui, al ritorno, scrisse la *Salve Regina.* Documenti dell'archivio della Santa Casa provano che il Pergolesi non tenne mai

---

[1] Anche il Grétry (*Mémoires*) ed i biografi del Vernet parlano dell'amicizia che legò intimamente in Roma i due grandi artisti. Se si ha da credere ad una lettera del Sig. Pitra « conseiller-administrateur au département des domaines de la ville de Paris », ed intrinseco del Vernet, lettera pubblicata poco dopo la morte del famoso pittore, avvenuta il 3 dicembre 1789, il Vernet « avait chez-lui un pianoforte pour amouser son ami, et, de même, le musicien avait chez-lui un chevalet el des palettes ; l'un faisait de la musique pendant que l'autre peignait, et ces moments ont été les plus heureux pour son génie et pour son coeur. Le chant de Pergolèse lui donnait le sentiment de la belle nature, et souvent, disait-il, j'ai dû les teintes les plus suaves et leur accord à l'impression que me faisaient éprouver le charme de l'harmonie et la douce voix de mon ami » (Questa lettera trovasi pubblicata nella *Correspondance de Grimm.* Paris, 1831. Vol. XIV, p. 488. Le stesse notizie ripetono il Durande (*J., C. et H. Vernet.* Paris, Hetzel, s. d.) ed il Lagrange (*J. Vernet et la peinture au XVIII siècle.* - Paris, 1864).

[2] Nel secolo XVIII l'*Olimpiade* ebbe molte riproduzioni. A me son note le seguenti : 1738, a Venezia, 1741, a Siena, 1742, a Londra. Il Burney (*A general History of Music.* IV, 555) afferma che, poco dopo la morte del Pergolesi, Roma, volendo riparare al proprio torto, rimise in scena con grande sfarzo quest'opera e l'accolse col più vivo entusiasmo ; ma sino ad ora non ho trovato alcun documento che conforti questa asserzione. Ignoro se l'*Olimpiade,* rappresentata al Teatro della Pergola in Firenze nel 1737 (V. Ademollo, *Corilla Olimpica*, Firenze, 1887, Cap. III), fu quella musicata dal Pergolesi.

quell' ufficio. [1] Lasciata Roma, l'infelice maestro riprese la via di Napoli coll'animo sfiduciato e il cuore affranto. Forse egli allora pose mano alla composizione della cantata *Orfeo* e dell'ultima delle sue *Salve Regina*, che appartengono al numero dei suoi lavori più rifiniti ed elaborati, ed hanno un'intonazione di profonda tristezza e di vivo sconforto. [2] Solo dopo alcuni mesi si decise a scrivere novamente per il teatro. Scelse a soggetto la commedia, a librettista il Federico, soggetto e librettista che a Napoli gli avevano portato sempre fortuna. La commedia fu IL FLAMINIO, in tre atti e sette personaggi, opera rappresentata nell'autunno dello stesso anno 1735 su le scene del Teatro Nuovo, [3] e con lieto successo, come si può arguire dalle riproduzioni che ne furono fatte nella stessa Napoli e fuori. [4] Ma qual tinta melanconica ha la musica di questa commedia! E, d'altra parte, come trovare ispirazioni di spensierata allegria in quelle condizioni d'animo e di salute?

Poco prima della rappresentazione del *Flaminio*, l'autore aveva ricevuto la nomina di organista presso la corte napoletana. L'interes-

---

1 Faustini-Fasini, op. cit., p. 46, n. 1 e pag. 95.

2 Alcuni biografi (tra gli altri il Boyer, il De La Borde e il Sevelinges) affermano che la *Salve Regina* fu composta dopo lo *Stabat*. (Vedi più innanzi).

3 E non a Roma, come scrivono lo Scherillo (op. cit., 152, n.) e l'Eitner (*Biogr. bibliogr. Quellen Lex. der Tokünstl. - Pergolese*).

4 Avanti che si pubblicasse il lavoro, più volte citato, del Faustini-Fasini, che è stato il primo a segnalare il libretto del *Flaminio* (op. cit., p. 53 e n. 1), si credeva che l'ultima composizione teatrale del grande Jesino fosse l'*Olimpiade*. Ecco il titolo del libretto e l'elenco dei personaggi: *IL* | *FLAMINIO* | *commedia per musica* | *di Gennarantonio Federico* | *Napoletano* | *Da rappresentarsi* | *nel Teatro Nuovo di sopra Toledo nell'* | *Autunno di quest'anno 1735* | *Dedicata all'Illustris. ed Eccell. Signore* | *D. Alfonso Francesco* | *Carafa* | *De' Signori di Forlì ecc.* | *In Napoli MDCCXXXV.*

Le parti erano così divise: *Polidoro*, fratello di Agata, innamorato di Giustina (*Pietro Vitale*); *Flaminio*, col nome di Giulio, amante di Giustina (*Antonia Colasanti*); *Giustina*, vedova, innamorata di Flaminio (*N. N.*); *Agata*, innamorata altresì di Flaminio, creduto Giulio (*Anna Cialfieri*); *Ferdinando*, promesso in isposo ad Agata (*Paola Fernandez*); *Checca*, fante di Giustina (*Margherita Pozzi*); *Vastiano*, servo di Polidoro (*Girolamo Piani*, virtuoso della Real Cappella di Napoli). La commedia conteneva dei balli. Nell'ultima pagina del libretto, dopo il fine, si legge: « L'inventore, e il Direttore de' Balli è il Signor *Michele Francia* ».

Durante il secolo XVIII, del *Flaminio* si fecero, ch'io sappia, le seguenti riproduzioni 1735, a Roma, T. Argentina; 1737, a Napoli, T. Fiorentini; 7 feb. 1739 un atto solo, T. medesimo; 1742, a Siena; 1749, a Napoli, T. Nuovo.

sante notizia ci è fornita dal libretto di quest' opera, dove,a p. 6, sotto l'elenco dei personaggi, si legge « La musica è del Sig. Giovanbattista Pergolesi, *Organista della suddetta Real Cappella* ». [1] Ma per brevissimo tempo l'infelice maestro potè esercitare questo ufficio, che ben presto gli avrebbe aperta la via a quello più elevato e lucroso di maestro. La sua delicatissima fibra, debilitata ogni dì più dalle vive e frequenti sofferenze morali, cedeva ormai, stanca e spossata, ai fieri e continui attacchi del morbo inesorabile che da tempo lo insidiava : la tisi. Quella preziosa esistenza precipitava verso il suo completo sfacelo.

CAPITOLO IV.

A Pozzuoli

Lo **Stabat.** — *Morte ed onoranze*

Tubercoloso all'ultimo stadio, il Pergolesi fu consigliato dai medici a recarsi a respirar l'aria salutare di Pozzuoli. [2] Trovata quivi ospitalità nel convento dei francescani, egli lasciò a custodia della sua abitazione in Napoli la zia materna, Cecilia Giorgi, che da qualche anno aveva chiamata da Jesi a prestargli i servigi domestici, e, presago della sua prossima fine, verbalmente le fece donazione di tutto ciò che non aveva potuto portar seco. [3]

---

[1] Nelle carte dell'archivio di Stato di Napoli non ho trovato alcun cenno di questa carica del Pergolesi. In una risposta, in data del 15 ottobre 1735, al M.o Nicolò Veneziani, che aveva fatto istanza per essere eletto organista della cappella reale, sono nominati alcuni organisti effettivi della real casa, ma tra essi non figura quello del compositore jesino (Segreteria della casa reale. 1). Forse egli ebbe la nomina di organista « soprannumerario ».

[2] Tanto il Boyer (op. cit.) che il Burney (op. cit. IV p. 554) ed altri scrivono che il Pergolesi andò a respirare l'aria di Torre del Greco, cittadina anch'essa nei dintorni di Napoli. Anzi il Burney narra che, passando nel 1770 per Torre, gli fu insegnata la casa, ove dimorò il grande compositore. Può darsi che il Pergolesi si recasse prima qui e poi a Pozzuoli ; tanto più che a Torre i principi di Stigliano, già suoi mecenati, possedevano case e poderi.

[3] Questi particolari ed altri, che saranno riferiti più innanzi, riguardanti gli ultimi giorni del nostro compositore, sono ricavati da un interessante documento esistente nel-

Scrisse il Villarosa, e, su la sua autorità, ripeterono tutti i successivi biografi del Pergolesi, che, prima ancora di recarsi a Roma, il maestro aveva ricevuto dall'arciconfraternita dei Cavalieri della Vergine de'

---

l'archivio notarile di Jesi, ignoto a tutti i biografi e per la prima volta pubblicato dal can. G. Annibaldi (*Il Pergolesi in Pozzuoli*, p. 26-28):

« Al nome d'Iddio: Amen. Addì 4 ottobre 1736.

Giovambattista Pergolesi figlio del q.m Francescandrea da questa città di Jesi professore di musica morì in Pozzuolo (sic) di Napoli al servigio del sig. Duca di Matalona (sic) nel mentre che Cecilia Giorgi sua zia si trovava a Napoli e lontana dal detto luogo dove morì esso suo nipote; sicchè per questa disgrazia convenne alla medesima ritornarsene in Jesi con alcune poche robe che gli erano state donate in vita da esso Giovambattista per proprio uso di lei, acciò se ne potesse sempre servire, specialmente nel caso che stava lontana dal predetto suo nipote; il quale dopo morto, tutte le robe che lasciò nel suddetto luogo dove morì furon vendute per pagare il mortorio, messe ed alcuni debiti, senza che in tal vendita avesse ingerenza alcuna essa Cecilia, che ne fu lontana. Ritornata questa in Jesi sua patria, Giuseppe Maria Pergolesi zio paterno di detto Giovambattista supponendo che tutta la roba riportata da essa Cecilia fosse ereditaria di detto Giovambattista, pretese che per questo a Lui spettasse per ragione d' intestata successione; ciò che costantemente si negava dalla medesima Cecilia.

Ma poi essendosi posti mezzani alcuni amici comuni, han concluso le parti suddette d'amichevolmente componere la suddetta differenza nel modo e forma che siegue, cioè: che detta Cecilia paghi in denari contanti al detto Giuseppe Maria scudi sei come ancora altri scudi quattro in tante lenzuola, camigie e corpetti, perchè così e non altrimenti; che detto Giuseppe Maria, atteso detto pagamento e consegna di robe, si chiami pienamente quieto e contento e soddisfatto d'ogni e tutto ciò che potesse avere e pretendere dalla detta Cecilia anco a titolo dell'eredità e beni ereditari del detto q.m Giovambattista suo nipote, con patto di non addimandare, nè fare addomandare altro e di farne quietanza finale e finalissima, perchè così e non altrimenti. E volendo le cose suddette effettuare mediante pubblico e giurato istromento; quindi è che presente e personalmente costituito alla presenza di me notaro e testimoni infrascritti il suddetto Giuseppe Maria del q.m Cruciano Pergolesi zio paterno del mentovato q.m Giovambattista da questa città di Jesi di sua spontanea volontà per sè medesimo e suoi e in ogni altro miglior modo attualmente ed in contanti in pronto e numerato danaro ha e riceve dalla suddetta Cecilia Giorgi presente pagante la somma e quantità di scudi sei di danaro in tanti quatrinacci, come altresì ha e riceve attualmente ed effettivamente dalla detta Cecilia altri scudi quattro in tante lenzuola, camigie e corpetti fra loro apprezzati e valutati d'accordo. Quali denari e panni detto Giuseppe Maria tirò e ritenne presso di sè; e tirati e ritenuti tanti disse essere. Delli quali denari e panni si chiamò e chiama pienamente e integramente quieto e contento e soddisfatto per ogni e tutto ciò che potesse avere e pretendere dalla detta Cecilia sotto qualsivoglia titolo pretesto ragione e causa e colore, e specialmente per quello dell'eredità di d.o q.m Giovambattista, promettendo etc. etc. (seguono le solite formule notarili) ».

Dolori [1] incarico di comporre uno *Stabat* da sostituirsi a quello di Alessandro Scarlatti, che da molti anni soleva eseguirsi nella loro chiesa tutti i venerdì di marzo, [2] ed affermò altresì che questo fu l'ultimo lavoro uscito dalla sua penna, [3] mentre molti, avanti a lui, come il Boyer, il De Laborde, il Burney, il Gerber, ecc., fanno seguire allo *Stabat* la *Salve Regina*. [4] A dir vero, mancano documenti in proposito; nessuna data, nessuna indicazione trovasi nell'autografo dello *Stabat*, e su tale argomento è muto anche l'archivio dell'arciconfraternita da me consultato. Per altro v'è qualche prova intrinseca che, a mio parere, concorre a dar ragione al Villarosa. Alcuni pezzi dello *Stabat* rivelano una certa stanchezza di fantasia; l'autore prende spesso in prestito, per essi, temi, spunti e giri melodici ad antecedenti suoi lavori, non esclusa la *Salve Regina*: gli ultimi pezzi sono troppo brevi in paragone degli altri della stessa com-

---

Il Faustini-Fasini scrive che il Pergolesi fu « a Pozzuoli ospite del duca Maddaloni Carafa, suo mecenate ed ammiratore » (op. cit., 61); ma la notizia non è attendibile per piú ragioni. È vero che il maestro trovavasi allora ai servigi del duca (ciò è confermato dal citato docum.); ma se egli fosse stato ospitato da lui, non si sarebbero vendute tutte le robe che aveva portato con sè, per pagare il mortorio, le messe, ecc., nè sarebbe rimasta a Napoli la zia Cecilia proprio quando al giovane erano più necessarie che mai le sue cure. Evidentemente ella non seguì a Pozzuoli il nipote, perchè, come donna, non poteva metter piede in un convento.

[1] Questa congregazione, o arciconfraternita, di nobili risiedeva una volta nella chiesa di S. Luigi di Palazzo dei P.P. Minimi, e, dopo che questa venne demolita, si trasferì nella vicina chiesa di S. Ferdinando.

[2] Il Florimo ed altri scrissero, non so con qual fondamento di veritá, che lo *Stabat* dello Scarlatti si cantava in quella chiesa nel solo Venerdì Santo.

[3] Villarosa, op. Cit., p. 25.

[4] Anzi, il Paisiello assicurava che il Pergolesi aveva scritto lo *Stabat* appena uscito dal conservatorio! (V. Salv. Di Giacomo, *Paisiello i suoi contemporanei* in « Musica e Musicisti » di Milano; vol. II. n. 12). Secondo i biografi di Giuseppe Vernet, che, come poc'anzi ho detto, strinse amicizia col Pergolesi a Roma, lo *Stabat* sarebbe stato composto in quella città e nello studio del celebre pittore, e sarebbe stato eseguito per la prima volta « tra le mura d'un piccolo convento, nel quale viveva una sorella del Pergolesi. » (V. citata lettera del Pitra e Lagrange, op. cit., p. 40). Il Pergolesi ebbe una sorella, ma essa morì all'età di due anni, nel 1708 (V. *l'Albero genealog.*); e, le due volte che si recò a Roma, troppo poco vi si trattenne e troppo ebbe da lavorare per la concertazione della messa e dell'opera, perchè potesse trovar tempo di comporre anche uno *Stabat*.

posizione; l'*Amen*, poi, ha una chiusa strozzata; si direbbe l'opera di chi aveva fretta di terminare.

Lo *Stabat*, dunque, se non fu cominciato, certamente fu finito di comporre a Pozzuoli.

Narra la tradizione, raccolta dallo stesso Villarosa, che, deperendo la sua salute ogni giorno più e consigliato a sospendere il lavoro anche dalla voce amorevole dell'antico suo maestro Francesco Feo, che si recava talvolta a visitarlo, l'infelice giovane continuava, timoroso di non poter adempire la promessa fatta a chi gli aveva anticipatamente pagato dieci ducati (L. 42,50) [1] un'opera, che, a suo giudizio, non poteva valere più di « dieci baiocchi ». Alla seguente visita del Feo, lo *Stabat*, non solo era terminato, [2] ma era già stato spedito all'arciconfraternita. [3] Pochi giorni dopo, il 16 marzo del 1736, il grande compositore esalava l'ultimo respiro. [4] Aveva vissuto ventisei anni, due mesi e dodici giorni! [5]

---

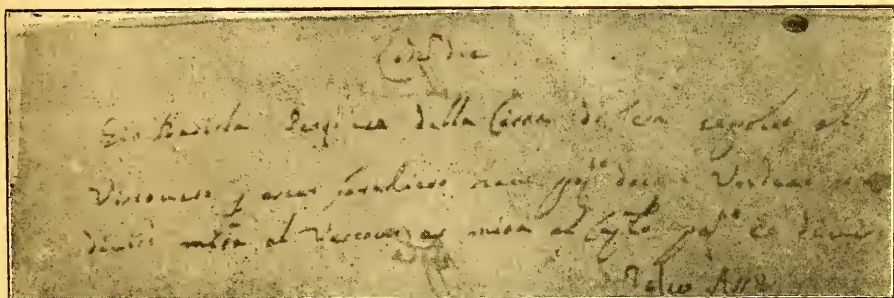
[1] Il Florimo (op. cit., II, 197) afferma con certezza che « la partita di banca », comprovante l'anticipazione dei 10 ducati, si conservava ancora ai tempi suoi (il 2° vol. della sua opera fu pubbl. nel 1882) nell'amministrazione dell'arciconfraternita. Io però non son riuscito a trovarla nè nel registro delle « Conclusioni » dal 1711 al 1743, nè in quello degli esiti del tesoriere dal 1711 al 1742.

[2] Nella prefazione a un'edizione napoletana dello *Stabat* (Napoli, Cottrau, s. d.) si afferma che l'ultimo versetto « *Quando corpus morietur* » non è del Pergolesi, ma di Leonardo Leo. Rocco de Zerbi ripete l'errore, ricavandovi un romantico pistolotto finale per la sua novella sul Pergolesi (*Il mio romanzo.* — Roma, Sommaruga, 1883, p. 175 e segg.) Fortuna che ci è stato conservato l'autografo!

[3] L'arciconfraternita ne ritenne una copia, giacchè l'autografo fu dall'autore donato per ricordo, prima di morire, al maestro Giuseppe De Majo, scolaro di Alessandro Scarlatti, musicista poco noto ma valente, allora direttore della cappella di Corte. Così leggesi a tergo dell'ultima pagina dell'autografo, ora posseduto dalla biblioteca dell'abazia di Montecassino (V. *Bibliogr. ed anal. delle opere:* « *Stabat* »).

[4] Secondo ciò che afferma il Pitra (v. lettera citata), il grande compositore sarebbe morto tra le braccia del Vernet. Ma questa lettera, contiene, come abbiam veduto, molte inesattezze e qualche errore. È probabile che al suo capezzale di morte vi fosse il maestro De Majo, al quale il Pergolesi donò, prima di spirare, l'autografo dello *Stabat*.

Ho creduto bene di riprodurre qui il fac-simile dell'atto di tumulazione autentico da me fotografato, poichè non è stato riferito con esattezza e precisione grafica da nessun biografo. Per esempio, nel libro del Faustini-Fasini (p. 64, n. 2) trovasi, tra le altre cose, citato un inciso, che manca nell'originale: « passato da questa vita con sacramenti. ».

[5] I redattori degli *Avvisi di Napoli* lasciarono passare inosservata la morte del Pergolesi, come non ne avevano mai citato il nome, durante la sua carriera di compositore, mentre largheggiavano di lodi verso altri maestri napoletani.

Eodem (sic) *die* (cioè 17 marzo 1736)

Gio. Batista Pergolese della città di Jesa (sic) *sepolto al Viscovato per esser forastiero have pagato docati Undeci si sono divisi mità al Vescovo et mità al Capitolo pagato et divisi.*

Falco Assessore

Spontaneo corre alla mente il confronto con la fine di un altro grande, grandissimo compositore, Volfango Amedeo Mozart, col quale il nostro, pur come artista, ha tanti punti di somiglianza. Colpito dalla stessa malattia, anche il Salisburghese morì giovane, nella indigenza, scrivendo il sublime *Requiem*. Ma, più sventurato di lui, l'autore dello *Stabat* fu rapito all'arte troppo presto, [1] perchè il suo genio potesse sfolgorare in tutta la perfezione; al suo capezzale di morte mancò la parola confortatrice dei suoi cari; spirato, ne furono gettate le spoglie, nella fossa comune della cattedrale di Pozzuoli, dove andarono confuse coll' immenso cumulo di scheletri di coloro che lo precedettero e lo seguirono in quella tomba. Per pagare il funerale, le messe ed alcuni debiti da lui lasciati, si dovettero vendere le povere masserizie ch'egli aveva portate seco da Napoli! [2]

---

[1] Visse 10 anni meno del Mozart, il quale appunto negli ultimi 10 anni di sua vita compose i più celebrati suoi capolavori.

[2] V. il documento citato nella pagina 41 nota 3. Davanti a questo spettacolo, i giullari della storia avranno più il coraggio d'inneggiare alla munificente protezione artistica dei mecenati napoletani di quel tempo? La fine del Pergolesi è un marchio d'infamia per quel duca di Maddaloni (ai cui servigi il maestro era passato, dopo che si era congedato dal principe di Stigliano), che lasciò morire nell'abbandono e nello squallore chi aveva onorate col proprio genio le sue sale, e permise che ne fosse gettata la salma, nella fossa comune.

Corse voce che il Pergolesi fosse morto di veleno propinatogli dai suoi rivali, e la voce fu da molti creduta in tempi, in cui non infrequenti erano, tra i musicisti, i casi di morte tragica. [1] Fu creduta e raccolta anche dal poeta Angelo Mazza (1741-1817), il quale ne fece argomento d'un suo sonetto « all'ombra del Pergolese Ristauratore della Musica Ecclesiastica e Teatrale, morto di veleno in Roma (sic) d'anni 22 [2] (sic) ».

Spirato il nipote, Cecilia Giorgi vendette le poche suppellettili, che non poteva recar seco, e fece ritorno in Jesi; [3] ma, appena giunta, lo zio paterno del maestro, Giuseppe Maria Pergolesi, supponendo che tutta la roba da lei riportata da Napoli fosse ereditaria di Giambattista, pretese che a lui spettasse per ragione d'intestata successione. Dal canto suo, la Giorgi sosteneva che di quella roba, parte era di sua proprietà e parte le era stata verbalmente donata dal nipote, affermando che ciò che questi aveva recato con sè a Pozzuoli, era stato venduto per pagare le spese del funerale ed alcuni debiti. La lite fu composta per interposizione di comuni amici [4]

La cattedrale di Pozzuoli s'erge su la parte più elevata della città, dirimpetto all'ampio mare. Quivi per lungo tempo le ceneri del Pergolesi giacquero inonorate, finchè, circa un secolo dopo la sua morte, un

---

Pochi mesi dopo la morte dell'infelice maestro, le stesse sale, più volte allietate dalle sue sublimi melodie, risonavano degli applausi rivolti al suo successore nella direzione dei concerti serali del duca. Egli era Leonardo Leo, colui che già vedemmo applaudire con entusiasmo ai primi saggi dell'estinto e profetizzarne il luminoso avvenire. In una serata del settembre 1737, si eseguiva in casa Maddaloni il primo dei suoi *Concerti di Violoncello con violini e basso*. (V. Giacomo Leo, *Vita di Leonardo Leo*. Napoli 1905, pag. 82).

[1] Si credeva allora comunemente che il Vinci fosse morto di veleno apprestatogli in una tazza di cioccolata, e che il Terradellas fosse stato assassinato e gettato nel Tevere, dopo la rappresentazione del suo *Sesostri*.

[2] Il sonetto (che trovasi nel vol. III delle poesie del Mazza, edite in Pisa, presso Nicolò Capurro, nel 1818) comincia così:

Musico spirto, innanzi tempo al sole
Men dal destin che dall' invidia tolto, ecc.

[3] Dove morì nel 1744, di circa settant'anni.

[4] Il 4 ottobre del 1736 fu stipulato in Jesi l'istrumento di composizione. Cecilia Giorgi dovette dare a Giuseppe Maria Pergolesi sei scudi in danaro ed alcune lenzuola, camicie e corpetti (certo dell'infelice maestro) per il valore di altri quattro scudi. L'istrumento fu rogato nel palazzo del sig. Giovanni Battista Franciolini, padrino di battesimo del grande musicista. Da ciò si rileva che egli si adoperò a comporre la lite vertente su la misera eredità lasciata dal suo figlioccio. (G. Annibaldi, op. cit. p. 28).

caldo ammiratore di lui, il cav. Domenico Corigliano dei marchesi di Rignano, chiese ed ottenne dal vescovo di porre nella chiesa una lapide commemorativa [1] la cui iscrizione fu dettata dal marchese di Villarosa, tanto benemerito degli studi pergolesiani:

A PAX Ω
JOANNI BAPTISTAE PERGOLESIO
DOMO AESI
QUI AB AETATE PRIMA
NEAPOLIM MUSICAE ADDISCENDAE STUDIO CONCEDENS
IN COLLEGIUM SUB TITULO PAUPERUM I. CRISTI ADSCITUS
MUSICIS FACIENDIS MODIS
SUOS INTER AEQUALES LONGE PRAESTITIT
PUTEOLIS DECESSIT XVII KAL. APRIL. AN. MDCCXXXVI
QUO VALETUDINIS CAUSSA SECESSERAT
VIXIT AN. XXVI MENS. II DIES XIII
DOMINICUS CORIGLIANUS
EX MARCHIONIB. RIGNANI EQUES HIEROSOLYMITANUS
NE CLARISSIMI VIRI MEMORIA INTERCIDERET
MON. P.
CAROLO ROSINIO EPISCOPO PUTEOLANO ANNUENTE

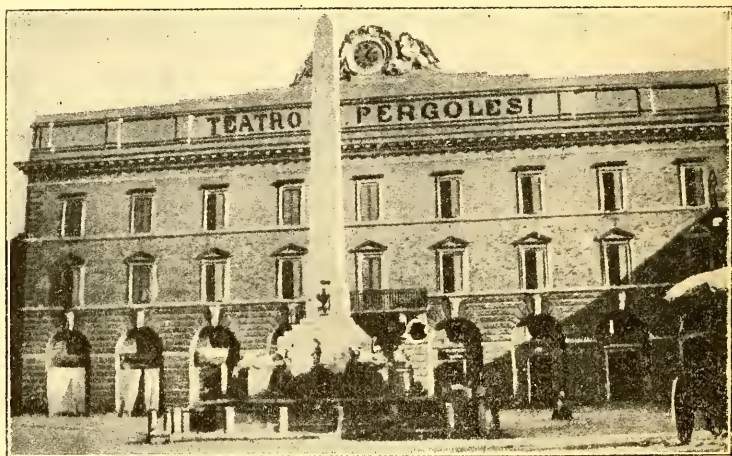
Quando, nel settembre del 1890, a spese dei municipi e dei cittadini di Pozzuoli e Jesi, col concorso del Ministero della pubblica istruzione, s'inaugurarono nel giardino pubblico di Pozzuoli i busti del Pergolesi e del puteolano Antonio Sacchini [2] questa lapide, che rimaneva nascosta dietro un altare, fu collocata per cura del vescovo locale, monsignor Gennaro De Vivo, sopra la pietra sepolcrale, nella piccola stanza terrena, attigua alla chiesa, dove si apriva la sepoltura dei poveri che ricevette la salma del grande Jesino. In quella circostanza fu murata su la pa-

---

[1] Si tratta di una lapide e non di un monumento, come scrisse il Fétis (mal traducendo le parole *monumentum posuit* dell'iscrizione) e come, secondo il solito, ripeterono il Florimo (che avrebbe potuto facilmente accertarsi *de visu* della verità), il Faustini-Fasini e molti altri.

[2] La nobile iniziativa ed il merito principale della sua riuscita si dovette all'egregio medico marchigiano dottor Ivo Fiaccarini, presidente del comitato. Lo scultore Francesco Nasti eseguì i due busti senza pretendere alcun compenso per il suo lavoro.

rete destra della stanzetta una nuova lapide con la seguente iscrizione, composta dall'illustre prof. Giovanni Mestica, rappresentante del Ministero della pubblica istruzione alla inaugurazione dei busti, e incaricato di pronunziare il discorso commemorativo: [1]

A Giambattista Pergolesi | che l'arte musicale innovando | creò | con portentoso genio | la melodia moderna | e ospite di questa città | in note celestiali | lo spasimo dell'Addolorata | alle umane genti significava | giovane e moribondo | nato all'immortalità della gloria | nel dì 21 Settembre 1890 | i cittadini di Pozzuoli e di Jesi | Posero.

Teatro Pergolesi di Jesi

Del Pergolesi trovasi una statua nel peristilio del bel teatro di Salerno, postavi sin dal 1872, e un medaglione, tra quelli di Giuseppe Haydn e di Sebastiano Bach, su la facciata del nuovo teatro dell'Opera di Parigi, inaugurato nel 1885. Da molti anni il municipio di Parigi, e di recente quello di Milano intitolarono al suo nome una delle loro vie. Jesi, la patria del grande maestro, si è mostrata, mi duole di doverlo dire, così poco sollecita e premurosa di onorarne la memoria, che altri luoghi poterono arrogarsi il vanto di avergli dato i natali. Solo verso la metà del secolo XIX si determinò a porre su le mura della casa, ov'egli

[1] Il discorso fu poi dato alle stampe: *Per l'inaugurazione dei monumenti a Giambattista Pergolesi e ad Antonio Sacchini il 21 settembre 1890 in Pozzuoli.* Discorso di Giovanni Mestica. — Firenze, Barbèra, 1890.

aprì gli occhi alla luce una meschina lapide commemorativa.[1] Solo nel 1883 pensò d'imporre il nome glorioso di lui al suo maggior teatro;[2] e

[1] Non sono molti anni che il municipio chiamò dal suo nome *Via Pergolesi* l'antica *Via degli orefici*, nella quale sorge la casa in cui nacque.

[2] In quella circostanza furono poste nell'atrio del teatro, che prima intitolavasi « Concordia », due epigrafi dettate dal prof. Alcibiade Moretti:

ISCRIZIONE PER IL NUOVO TITOLO DI TEATRO PERGOLESI
DATO AL TEATRO CONCORDIA IN JESI

GIAMBATTISTA PERGOLESI
TRIONFANDO DEL TEMPO E DELLA FORTUNA
SI FECE PER SEMPRE MAESTRO AI SOMMI NELL' ARTE
CHE SIGNOREGGIA CON LE NOTE LE MENTI
SUSCITA TEMPESTE E INEFFABILI EBBREZZE D'AFFETTI NEI CUORI
IL CONDOMINIO
NELLA SERA DEL XXX SETTEMBRE MDCCCLXXXIII
IMPOSE RICONOSCENTE A QUESTO TEATRO
IL NOME DEL COMPOSITORE IMMORTALE
ALTISSIMO ONORE DELLA NATIA JESI
E D' ITALIA

ISCRIZIONE INAUGURATA NEL TEATRO DI JESI LA SERA
DEL 30 SETTEMBRE 1883

GIAMBATTISTA PERGOLESI
RIFORMATORE FELICEMENTE ARDITO
DELLA MUSICA SCENICA
NELLA SACRA DIVINO
LA BANDA CITTADINA CHE DAL TUO NOME S'INTITOLA
TI SALUTA REVERENTE E COMMOSSA
IN QUESTO TEMPIO DELL'ARTE DRAMMATICA
DOVE ECHEGGIARONO
LE MELODIE SOVRUMANE DELLO **STABAT**
ANGOSCIOSO ADDIO DI UN ELETTO SPIRITO ALLA TERRA
VIVESTI POVERO E SCONSOLATO
MA SORRISE AI BREVI TUOI GIORNI LA GLORIA
NON PERITURA SE PRIMA NON TORNI IL MONDO
ALL'ANTICA BARBARIE

per lungo tempo fece vivamente deplorare che, in sì borioso sfoggio che si fa oggi in Italia di marmi, anche per onorare fatue celebrità, non s'innalzasse tra le sue mura un monumento, non dirò per magnificare il genio, che da sè grandeggia, ma per testimoniare la gratitudine della terra natia al più degno dei suoi figli, a quello che la fece conoscere al mondo. [1]

Ora finalmenre Jesi ha fatta solenne riparazione dei suoi torti [2]. Meglio tardi che mai!

[1] V. A. Chiappetti, *G. B. Pergolesi* in « Jesi-Pozzuoli ». Jesi, 1890.

[2] Nel settembre del corrente anno 1910, ricorrendo il secondo centenario della sua nascita, s'inaugurerà in Jesi un monumento al grande compositore, opera dell'esimio scultore toscano Alessandro Lazzerini.

PARTE SECONDA

Bibliografia ed analisi delle opere

Non pretendo di presentare ai lettori una bibliografia delle opere pergolesiane del tutto completa; raggiungere la perfezione in siffatti lavori è presso che impossibile. Posso però assicurare che essa è la più copiosa ed esatta di quante sino ad ora se ne conoscono. Mi son giovato dell'opera dell' Eitner (*Biograph. — bibliograph. Quellen Lexikon der Musiker* etc., vol. 7.), opera abbastanza ricca, ma farraginosa e non sempre esatta, completandola, però, e correggendola. Inoltre, con la disposizione sistematica della materia, la citazione dei titoli delle opere e delle biblioteche che le posseggono, le osservazioni ed i confronti bibliografici, mi son provato a fare anche di questa parte un lavoro originale. [1]

---

[1] Sento il dovere di rinnovare qui i miei vivi ringraziamenti ai bibliotecari della Nazionale di Firenze, della Palatina di Parma, del Liceo musicale di Bologna e di Venezia, della Civica di Bergamo, dell'Estense di Modena, della Casanatense e della S. Cecilia di Roma, delle Abazie di Montecassino e Subiaco, del Liceo musicale di Palermo, dei Conservatori di Parigi e Bruxelles, della Bibliografia di Corte di Monaco, della Civica di Magonza, della R. della Corte di Vienna, della Singakademie di Berlino, del British Museum di Londra, della R. di Berlino e della Università di Upsale, che mi concessero copia o prestito di manoscritti pergolesiani. Ringrazio inoltre i prof. Rolland di Parigi, Riemann di Lipsia, Adler ed Haas di Vienna, Schitteler di Monaco, Hammerich di Copenagen, Wotquenne di Bruxelles, Tiersot e Conte de S. Foix di Parigi, il Sig. Weston di Cambridge (America), Amintore Galli, Nicola D'Arienzo, Taddeo Wiel, A. Cametti, G. Barini, che mi furono prodighi di notizie bibliografiche, incoraggiamenti e consigli.

Nell'analisi critica delle opere, ho voluto abbondare in citazioni di esempi musicali, non pure per corroborare le mie osservazioni, ma per mostrare altresì la meravigliosa ricchezza d'invenzione del nostro autore.

Tutti gli esempi musicali, qui citati, eccettuati quelli della *Serva padrona* e dello *Stabat*, sono stati tolti dalle partiture orchestrali.[1] Le partiture delle opere sceniche di questo periodo sembrano molto povere di armonia e contrappunto: il più delle volte due o tre parti, raramente quattro. Bisogna riflettere però che v'era un'altra parte, che nella partitura non comparisce, quella, cioè, del « Maestro al cembalo », che s'improvvisava durante l'esecuzione su la guida del *Basso numerato*, a complemento del lavoro armonico e contrappuntistico dell'orchestra.

Di tante opere non ci son rimasti, pur troppo, che sette soli autografi: lo *Stabat* (a Montecassino), il terzo atto del *Flaminio*, ultima opera teatrale, la *Messa* in *Fa* a 10 voci per due cori, un *Laudate pueri* a 5 voci, i *Solfeggi*, *In coelestibus regnis*, *Sicut erat* (Conservat. di Napoli). Pochissime sono altresì le opere pubblicate per le stampe: *La Serva padrona, lo Stabat, tre Salve Regina*, la cantata *Orfeo, la Messa in Re* a 5 voci, *il Miserere in Do min., la Siciliana*, il versetto *Sanctum et terribile*, alcune *Sonate* per istrumenti ad arco ed una per pianoforte, qualche pezzo vocale staccato.

---

[1] La maggior parte delle partiture da me esaminate sono quelle appartenenti alla biblioteca del Conservatorio di Napoli. Ringrazio il Cav. Pagliara, che mi permise di leggerle e di copiarne brevi, troppo brevi, frammenti.

I.

MUSICA TEATRALE

1. SALUSTIA. Dramma in tre atti [Prima rappres., Napoli, T. S. Bartolomeo, inverno 1731. — V. Parte prima, pag. 22].

Partit. manoscritta (due volumi, il primo, di pagg. 79, contenente l'atto I, il secondo di pagg. 150, conten. il II ed il III) : Conservat. di Napoli ; Badia di Montecassino (« Copia dell'originale fatta dall'Ill.mo Ecc.mo Sig. D. Filippo Garrafa (sic) de' Duchi di Matalona (sic) ») ; Bibliot. Casanatense di Roma (tre pezzi soltanto : Atto I, sc. 12ª , Atto III, sc. 6ª e 8ª).

Delle qualità del libretto di questo dramma ho già parlato. Eccone ora in breve l'argomento. Alessandro Severo vorrebbe conferire alla giovane sua sposa, Salustia, l'autorità che spetta all'alto suo grado ; ma a ciò vivamente si oppone l'ambiziosa madre di lui, Giulia Mammea, la quale, mal soffrendo che un'altra occupi il posto da lei per tanti anni tenuto, cerca con inganni d' insospettire Alessandro sul conto della sposa, e d'indurlo a ripudiarla. Marziano padre di Salustia e generale supremo dell'esercito imperiale, scoperti gli intrighi di Giulia, attenta più volte alla vita di lei, ma invano, perchè ella è salvata sempre dalla generosità di Salustia, la quale però non riesce a sottrarre alla vendetta della crudele suocera il proprio genitore. Marziano è chiuso in carcere e condannato alle fiere. Se non che, egli, coraggioso e forte, uccide nel circo il leopardo che gli si scaglia contro per divorarlo. Allora Giulia Mammea, contro ogni verosimiglianza, cambiato improvvisamente animo e carattere, non solo condona la vita a Marziano, ma restituisce la nuora all'affetto del figlio, e addita all'ammirazione dei « Popoli dell' Impero » il cuore di lei, « dove con la virtù si unisce amore ».

Come si vede, allora si aveva cura di dar lieta fine all'azione, ricorrendo a qualunque artificio, anche a spese della verosimiglianza e dell' interesse drammatico.

L'opera si apre con una *Sinfonia* dai soliti tre tempi: *All.º Spiritoso* in *Re magg.* (48 battute), *Andante* in *Sol magg.* (26 battute) e *Allegro assai* in *Re magg.* (29 battute). Composizione di poco rilievo. Ad essa succede un breve Coro d' introduzione, anch'esso di poco importanza, come in generale, tutti i Cori delle opere di quel tempo, con accompagnamento di piena orchestra, cioè del Quartetto più due Oboè, due Corni da caccia e due Trombe.

Il primo atto è il più esteso, e si compone di nove arie per Soprano (3 di Sal., 2 di Giulia, 1 d'Ales., 2 di Marz., 1 d'Allina) e una per tenore (Claudio); il secondo di cinque arie per Soprano (2 di Sal. e 1 di G., Ales. e Marz.) e una per tenore (Cl.) e d'un Quartetto finale; il terzo, il più breve, di quattro arie per Soprano (2 di Marz. e 1 di S. e G.) e d'un breve coro finale.

Non v'è in tutta l'opera che un solo pezzo concertato. Ma così esigevano allora le usanze teatrali. L'opera seria era infeudata alle grandi celebrità cantanti, la cui virtuosità non poteva mettersi in rilievo se non negli a soli.

È questa la prima opera teatrale uscita dalla penna del nostro autore, che trovavasi allora nel suo ventunesimo anno. È quindi naturale che ne sia talvolta alquanto impacciata la forma, frequenti le durezze negl'incontri delle parti, palesi, qua e là, il convenzionalismo e l'imitazione dei modelli. Eppure anche qui, di mezzo alle incertezze ed agli inciampi dell'esordiente, risalta la personalità artistica del compositore, ed in più luoghi, come nell'aria di Salustia: « Per queste amare lacrime », balena un lampo del suo genio.

Salustia implora da Giulia la libertà, e la vita di suo padre. Giammai, prima d'allora, il dolore aveva parlato con tanta verità e potenza di espressione, come in queste poche battute! Quest'aria, che è pure un modello di declamazione drammatica, può, per la sua brevità, esser qui trascritta per intero.

LARGO
SALUSTIA
Per queste a- ma - - re
LARGO
p e legato
lacrime
figlie del mio do - lo - re fi - - glie del mio do-

incalzando
- lo- re si doni al ge-ni - - to - re la vi - ta per pie-
incalzando
dim. e rall.
- ta-de o a me la mor - - te per que - - ste ama - re
dim. e rall.
la-cri - me fi - - - - - - glie del mio do -

cresc
f c ten
-lo-re si do-ni la vi-ta al genito-re per pie-
cresc
f e riten,
p e più lento
rall. sempre più
-ta-de o a me o a me la mor - te o a
p e più lento
rall. sempre più
me la mor - te
3
rall

O premio un pa - dre si - a. di quan-to oprai per
Fine
poco più
te o cin-gano il mio piè le tue ri-tor -
rall.
Largo
- te le tue ri - tor - - te
D.C.
ten

La forma di quest'aria non presenta nulla di nuovo, fuor che l'accompagnamento dei primi violini: nel costrutto, nell'armonizzazione,[1] nelle modulazioni non si discosta dalle composizioni del Vinci, del Leo e del Hasse. Ma nuova è quella irreprensibile correttezza di declamazione; nuova quella cura costante di far risaltare con la nota tutte le sfumature del pensiero poetico, di sottolinearne i passi più salienti, di adoperar le pause, non dove preferirebbe il capriccio del cantante, ma dove esige la parola; nuovo, infine, il modo di conciliare con tanta perfezione lo sviluppo dell' idea melodica con la giusta interpretazione del testo. Si osservi come tutto concorra a produrre la massima efficacia espressiva: l'appassionata variazione dei primi violini sul tema cantabile, accompagnamento che costituisce una novità per quel tempo; la ripetizione del patetico inciso,[2] che nella nona e decima battuta incalza gradatamente sino al grido di raccomandazione: « Per pietade! », e la corona che segue. Eminentemente drammatica, nella sua brevità, è poi la chiusa di questa prima parte, che comincia con un declamato: « O a me », e termina con le efficacissime note basse su la parola: « morte ».

Belle arie drammatiche sono anche quelle di Salustia nel prim'atto (« Tu volgi altrove il ciglio », con accompagnamento assai vario ed espressivo) e nel secondo (« Tu m'insulti »), nell'ultima delle quali il compositore ci offre uno dei primi saggi di quella melodia spezzata per necessità dell'espressione, di cui più tardi si avrà un impareggiabile modello nel « Se cerca, se dice » dell' *Olimpiade;* l'aria di Giulia nel prim' atto « Or che dal regio trono », e quelle di Marziano: « Mostro crudele orrendo » e di Alessandro « In mar turbato e nero » nell'atto terzo. In esso anche l'orchestra ha una parte, per quei tempi, interessante, che concorre a rafforzare l'espressione.

Il Quartetto per voci di Soprano (Sal., Giulia, Aless. e Marz.), col quale si chiude il second'atto, si sviluppa in forma dialogata, secondo lo stile d'allora.

---

[1] La medesima scala discendente in *Fa min.* (3^a e 4^a battutta) con gli stessi intervalli di seconda minore e seconda aumentata, trovasi nel preludio di *S. Elena al Calvario* (1732) del Leo, il quale la ripete poi nel *Gratias* della sua Messa a 5 v.

[2] Di questo passo si rammentò più tardi l'autore e l'adoperò nel primo versetto dello *Stabat*, alle parole « dolorosa, lacrymosa ».

I recitativi son tutti espressivi. Peccato che i più interessanti, quelli *obbligati*, siano troppo pochi, (noto quelli dell'atto I, sc. 12 e del III, sc. 11) e troppo lunghi quelli a *secco*. Nel second'atto, p. es., ve n'è uno che occupa sedici pagine, e un altro che si prolunga per diciannove. Ma così voleva l'uso del tempo. Però, al contrario delle opere degli altri maestri contemporanei, questa contiene pochi vocalizzi, e quei pochi dettati dal buon gusto.

Noterò, infine, un fatto di molto rilievo, cioè che il Pergolesi, fin da questo primo saggio di musica teatrale, si rivela fedele pittore dei caratteri, come, del resto, aveva già mostrato nel suo secondo oratorio, il *S. Guglielmo*. Le arie di Salustia, Giulia e Marziano hanno ciascuna una fisonomia propria.

2. **AMOR FA L'UOMO CIECO** (*o La sorte degli amanti*). Intermezzi (prima rappresentazione, Napoli, S. Bartolomeo, l'inverno del 1731, insieme con la *Salustia* (vedi pag. 22).

La partitura è irreperibile. Un antico catalogo della Casa Breitkopf di Lipsia (1770) ne cita un'aria: « La carrozza ci sarà ».

L'argomento è il seguente. Nerina, contadina « semplice », come si legge nell'elenco dei personaggi, ma scaltra abbastanza, per quanto si rileva dall'azione, finge di accettare le insistenti proposte amorose del « milordo », Nibbio, per pigliarsi giuoco di lui, che vanta un coraggio da leone, mentre è timido come un lepre. Datogli a credere che in una profonda grotta giace un tesoro, per impadronirsi del quale convien togliere un anello dalla mano della megera che lo custodisce, e fattosi promettere che egli lo conquisterà, si traveste da maga, e corre alla grotta. Poco appresso v'entra, guardingo e tremante, il « milordo ». La maga, al vederlo, evoca con alte grida gli spiriti « dell'empia Dite » alla difesa del tesoro. Lo spavento s'impadronisce del millantatore, mentre Nerina ride a più non posso, nè smette di atterrirlo, se non quando s'avvede che sta per cadere svenuto. Allora si fa riconoscere e dichiara d'averlo burlato. Nibbio se ne va, minacciando di vendicarsi.

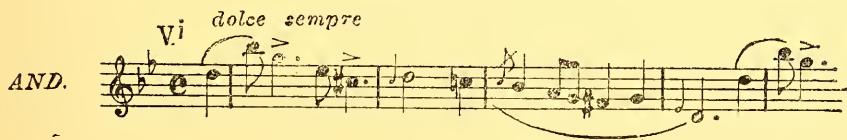
3. **RECIMERO.** Dramma. Se ne ignorano e il libretto, e la partitura, nè si sa con precisione quando ed in qual teatro fu rappresentato. (Vedi Parte prima pag. 23).

4. **LO FRATE** *(il fratello)* **NNAMMORATO.** Commedia in 3 atti in dialetto napoletano di Gennarantonio Federico, prima rappresentazione Napoli, T. Fiorentini, settembre 1732. (Vedi parte prima pag. 24).

Part. ms. Conservat. di Napoli e Bruxelles, British Museum. Di quest'opera fu stampata l'aria di Ascanio nel prim'atto (sc. 13) « Ogni pera », ma con testo italiano e con accompagnamento di piano, nell'*Antologia classica,* pubblicata dalla *Gazzetta musicale* di Milano (anno II, n. 8), e nelle *Arie antiche*, raccolte per cura di A. Parisotti (Milano, Ricordi).

L'azione si finge avvenuta a Capodimonte presso Napoli. Carlo, zio e tutore di Nina e Nena, per ingraziarsi Marcaniello, della cui figlia, Lucrezia, s'è invaghito, ha promessa l' una delle nipoti a questi, vecchio e malaticcio e l'altra a D. Pietro, figlio di lui, giovane leggiero ed effeminato. Se non che, Nina, Nena e Lucrezia son già innamorate, e tutte e tre d'uno stesso giovane, Ascanio, creduto orfano abbandonato e, come tale, ospitato per carità, fin da bambino, in casa di Marcaniello ; mentre D. Pietro al matrimonio preferisce gli amorazzi con le servette Cardella e Vannella. Di quì lo scompiglio in tutti i cuori. Ascanio, che non disprezza Lucrezia, ama Nina e Nena, ma d'un affetto egualmente forte, nè sa decidersi mai tra le due, e da questa indecisione è vivamente tormentato. Alla fine, venuto egli a contesa con D. Pietro, e rimasto ferito al braccio in duello, da una macchia della pelle vien riconosciuto per Lucio, fratello di Nina e Nena, creduto morto. Dopo di che la commedia termina in mezzo alla gioia generale col matrimonio di Lucio e Lucrezia.

Lo frate, dunque, non può esser classificato tra le vere e proprie opere buffe, perchè, sebbene vi abbia gran parte l'umorismo, predominante è l'elemento passionale, che appare anche più vivo ed accentuato nella traduzione musicale.

Apre l'opera una Sinfonia a tre tempi, breve, come tutte quelle del nostro autore, ma interessante. Il primo tempo (*All. spiritoso*) comincia con una frase corta, dal ritmo incisivo, che viene eseguita all' unisono da tutto il quartetto ; il secondo (*Andante*) con una splendida frase, larga ed appassionata, del primo violino :

Al levarsi del sipario, le due *crejate*, Vannella e Cardella, che abitano l'una di fronte all'altra, la prima scopando davanti la porta di casa, la seconda cogliendo fiori al balcone, cantando una canzone. Il motivo ha carattere popolare, ma l'espressione, come sempre nel Pergolesi, è molto elevata.

V'è anche qui (v. l'ultima battuta) la formula armonica, altre volte notata, perchè prediletta dal Pergolesi, di far risolvere la quinta su la sesta del tono, anzichè su la tonica.

Uno dei pezzi più belli del prim'atto è la scena ed aria di Ascanio, il cui carattere, come bene osserva il prof. D'Arienzo, [1] perchè risponde proprio alla nota interna dell'autore, è musicalmente reso con un'espressione nuova per il suo tempo. Così tutta la parte di questo personaggio (che in teatro è rappresentato da una donna in abito virile) è di una verità d'espressione meravigliosa.

Il second'atto è, dei tre, il più ricco di pezzi magistrali. Noterò la canzone di Fannella (sc. 7), il magnifico terzetto (sc. 14), l'aria di Carlo (sc. 16) ed il quintetto finale.

La canzone di Vannella, in tempo 12/8 (come quasi tutte le composizioni pergolesiane di questo genere), si divide in due parti: la canzone propriamente detta (il *Larghetto*) ed il *Presto*. Nel tema della prima

[1] Del *Lo frate* tocca brevemente l'illustre prof. D'Arienzo nel suo libro *Origine dell'opera comina* (Riv. Mus. It., IV, VI e VII); ed io, in quest'analisi, ho fatto tesoro delle sue acute osservazioni.

parte, che ha un contenuto fin anche troppo sentimentale, si osserva che la quarta del tono è armonizzata con la sesta minore (sol-mi b), modo tutto affatto napoletano. Il *Presto* è d'una grande vivacità, [1] ne rafforza l'espressione comica la ripetizione di *ed è* e di *e bò*.

[1] Il prof. D'Arienzo osserva che una tale vivacità è inusitata nel Pergolesi. Non mi sembra; egli ce ne dà molti altri esempi in altre sue opere comiche, e qualcuno anche nella notissima *Serva padrona*.

« Il terzetto (tra Nina, Nena ed Ascanio) » – scrive il D'Arienzo – « parmi un segno d'arte, proprio condotto con mano maestra. Ha veramente due espressioni: l'una di preghiera insistente da parte delle due sorelle, ciascuna delle quali chiede per sè Ascanio, l'altra di Ascanio che cerca scusarsi, e non sa quale debba esser da lui preferita.... Il concertato ha un carattere concitato, sì pel continuo movimento del Basso, sì per l'accompagnamento di semicrome dei secondi violini nell'inizio della frase, che si sviluppa d'un getto. Un breve attacco, *Ah! non lo pozzo fa,*

serve a preparare l'entrata del tema alla quinta del tono. » Ma in questo breve attacco io vedo qualche cosa di più : quelle note hanno un accento di dolore disperato, il sentimento, da cui è dominato l' animo di Ascanio in quel punto, non poteva esprimersi con maggior verità, anche per riguardo alla declamazione.

Nell'aria di Carlo troviamo una delle note caratteristiche del nostro autore, « la sapiente insistenza », come la chiama il D'Arienzo, che consiste nella frequente ripetizione d'una data figurazione di note, e che riesce di grande efficacia, quando il personaggio è dominato da un sentimento, che gli reca insistente pena ed afflizione. Il disegno sincopato dei primi violini, che si prolunga per ben venti battute, è fra i più antichi esempi d'un accompagnamento indipendente dal canto.

Il Pergolesi però aveva già mostrati altri esempi simili in opere precedenti, nel *S. Guglielmo*, come vedremo, e nella *Salustia*, come abbiam veduto.

Il quintetto, col quale si chiude l'atto secondo, è uno dei pezzi, che, a testimonianza del Napoli-Signorelli, piacquero maggiormente al pubblico, non solo per la novità e per la vivace e comica azione, ma, credo, anche, e più ancora, per la meravigliosa verità d'espressione. Esso è un dialogato, piuttosto che un concertato, come, presso a poco, tutti i pezzi d'insieme del nostro compositore. Marcaniello, che, nel bastonare il figlio scapestrato, si è fatto male a un piede, già gonfio per la podagra, entra in scena sostenuto per le braccia da lui e da Carlo, col quale sta prendendo appuntamento per trattare del proprio matrimonio. Ad ogni scossa il dolore lo fa gridare: « Fate piano! », mentre Vannella e Cardella, in disparte, si fanno beffe di quel vecchio podagroso che vuole ammogliarsi.

Tra i recitativi, tutti notevoli per verità d'espressione, singolarmente si distinguono quello secco del second'atto (sc. 14) tra Nina, Nena e Ascanio, e quello obbligato che precede l'aria di Ascanio nel terz'atto (sc. 15).

Nina e Nena prendono d'assalto Ascanio, e lo scongiurano a risolversi una buona volta per una di loro; ma Ascanio non può, e risponde con eguale trasporto all'una e all'altra che l'ama.

Alle insistenze, sempre più vive delle due innamorate, Ascanio, disperato, chiede la morte. Anche qui la musica parla con eloquenza appassionata.

Il recitativo dello stesso Ascanio nel terz'atto è uno dei più drammatici del Pergolesi, è degno, come tanti altri dello stesso autore, di stare a lato dei recitativi del Gluk.

L'atto si chiude con un breve coro di nessuna importanza.

Della fortuna che ebbe a Napoli quest'opera ho già parlato (V. Parte Prima); essa vi fu preferita alla *Serva padrona.* Nel *Lo frate,* che, per la quantità degli attori e per l'ampiezza e ricchezza dei particolari è un organismo scenico più completo, maggiore è l' interesse drammatico e maggiore è la comicità; ma la musica della *Serva p.* possiede, a parer mio, più finezza d'arte, e, mentre non la cede all'altra per *vis comica,* la supera per l'acuto studio psicologico dei personaggi.

5. IL PRIGIONIER SUPERBO. Dramma [1] in tre atti d'ignoto poeta [Prima rappr.: Napoli, S. Bartolomeo, 28 agosto 1733, insieme con *La Serva padrona.* V. Parte Pr. pag. 28].

Partit. ms.: Conservat. di Napoli. — Estense di Modena (aria per tenore) [Sostrate]: « Premi o tiranno altero »). — Casanatense di Roma (Duetto per due sop. [Metalce e Rosmene]: « Volgi a me le vaghe ciglia »). — British Museum (Aria di Rosmene, fine dell'A. III: « Chi mi sgrida »).

Metalce, re dei Goti, con l'aiuto di Viridate (principe di Danimarca) e Micisda (principe di Boemia) vince e fa prigionieri Sostrate e la figlia Rosmene, usurpatori del trono di Norvegia a danno della giovane Ericlea. Premio a Metalce doveva essere, oltre alla corona di Norvegia, anche la mano di Ericlea, e a Viridate quella di Rosmene. Se non che Metalce s'invaghisce invece della bella prigioniera. Questo amore, che diventa passione, quando si vede contrastato dalle ripulse di lei e dall'odio del padre, è il nodo dell'azione. Essa desta la gelosia di Ericlea e di Viridate, e spinge Metalce ad atti di violenza contro Sostrate, che, in luogo di consigliare la figlia a cedere alle sue preghiere, l'esorta a persistere nel rifiuto. Finalmente una ribellione, promossa da Ericlea e Viridate, sbalza dal trono Metalce e restituisce la corona a Sostrate. Il dramma termina lietamente con lo sposalizio di Rosmene e Viridate.

Anche questo è un dramma a forti tinte, al pari della *Salustia,* ma più tetro ancora. La partitura è molto più breve, perche conta appena 137 pagine. Nella Sinfonia noto un breve *Largo* « sotto voce » per Violini, due Viole e B. senza Cembalo. Un corto coro di nessun'importanza (le parti camminano quasi sempre per terze) apre l'opera, e un altro consimile (questo con aggiunta degli Obois e dei Corni nell'accompagno) la chiude.

---

[1] Dove pescò l'Eitner il titolo di « opera *semiseria* »?

Pezzi di molta efficacia drammatica, sebbene alquanto convenzionali sono le arie di Rosmene nel primo (sc. 6), e nel second'atto (sc. 9), quelle di Metalce nel secondo (sc. 6) e nel terzo (sc. 7), il duetto tra Metalce e Rosmene (III, sc. 6) ed il terzetto tra Rosmene, Viridate (sopr.) e Sostrate (tenore). L'accompagnamento è vario e colorito. Eccone un breve esempio:

I recitativi non sono inferiori a quello della *Salustia*. Uno dei più felici è quello obbligato di Rosmene nel second'atto (sc. IX). Per ridonare la libertà e la vita al proprio genitore, ella è costretta a sottoscrivere la condanna di Viridate, che, l'ama; poi ripensa con orrore a quel che ha fatto:

Se si guarda all'ispirazione, questa musica par che si elevi, generalmente, meno in alto che quella della *Salustia,* sebbene i difetti formali vi appaiano minori, o meno evidenti. Qui han poco posto le scene affettuose e patetiche, nelle quali suol segnalarsi in particolar modo il Pergolesi ; oltre di che, la goffaggine e la pesantezza del dramma devono avere esercitato il loro malefico effetto su la vena melodica del compositore. Il quale tuttavia, nei rari casi in cui il poeta glien'offre il destro, ritrova i suoi slanci di passione, come nella bell'aria di Rosmene alla fine dell'opera : « Perchè non m'uccidi ? », che fa rammentare le strette finali delle opere donizettiane.

L'opera si chiude con un coro semplice e breve, secondo il solito, (3/8, in *Sol* magg. Nell'accompagnamento, al Quartetto, si aggiungono gli Oboi ed i Corni).

6. LA SERVA PADRONA. Intermezzo a due voci di Gennarantonio Federico. [Prima rappresentazione : Napoli, T. S. Bartolomeo, 28 agosto 1733, insieme col *Prigionier superbo.* V. Parte Prima, pag. 28].

Part. ms.: Conserv. di Napoli e Bologna ; Abazia di Montecassino ; Conserv. di Palermo ; Istit. Music. di Firenze ; Univers. di Königsberg ; Hofbibl. di Vienna ; Bibl. della società Musikfreund di Vienna ; R.ª Bibl. di Berlino ; Conserv. di Bruxelles ; Hofbibl. di Monaco ; Arch. del Teatro di Corte in Monaco ; R.ª Bibl. di Bruxelles ; British Museum di Londra ; König. Musikalien - Sammlung. della Corte di Sassonia ; Univ. di Upsala ; Univ. di Wolfenbuttel ; R.ª Bibl. di Copenaghen, ecc. ecc.

Part. stamp :

La serva padrona. *Intermezzo del Sig. Gio. Bat.ta Pergolese rappresentato in Pariggi* (sic) *nell'Autunno 1752, A Paris. Avec Privilège du Roi. - Aux Adresses Ordinaires et chez l'Editeur. Rue Grénelles S.t Honoré à l'Hôtel de Languedoc. - Imprimé par Auguste de l'Orraine* (sic).

Nell'*Avvertissement* si legge : « L'Editeur de cet ouvrage le donne au Public non dans l'état de mutilation où l'on a été contraint de le mettre à l'Opéra de Paris par satisfaire l'impacience des spectateurs, mais entier, de tel qu'il *fait depuis trente ans* [1] *l'admiration publique sur tous les Théâtres de l'Europe* » (Bibl. Nazion. di Torino ; Cons. di Bruxelles ; Hofbibl. di Monaco ; König. Musik. - Sammlung della Corte di Sassonia ; Musik. - Sammlung del Granduca di Meklemburg Schwerin ; Bibl. Nazion. di Torino)

---

[1] Come si vede, l'editore credeva che questo intermezzo fosse stato rapp. per la prima volta nel 1722 anzichè nel 1733, come veramente avvenne.

La serva padrona. Intermezzo del Sig. Gio. Bat.ta Pergolese. Rappresentato in Parigi nell'Autunno 1752. — Paris, Le Duc (Conserv. di Bruxelles).

La servante maîtresse. Comédie en deux actes, mélée d'ariettes parodiées de *La serva padrona* (de Pergolèse). Intermède italien. Représenté pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le Mercredi 14 Août 1754, et à la Cour, devant Leurs Majestés le 4 Decembre de la même année. — Paris, Chez M.me la Veuve Delormel. Gravé par M.me Vendâme (Cons. di Bruxelles, R.ª Bibl. di Berlino ; Conservatorio di Parigi).

La servante maîtresse. *Comédie en deux actes, mêlée d' ariettes parodiées de La serva padrona, Intermède italien.* — Paris. De La Chevardière (R.ª Bibl. di Berlino e Bibliotec. della corte di Darmstadt ; Bibl. dell'Univers. di Copenhagen).

La servante maitresse. *Comédie lyrique en deux actes,* répresentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre de la Comédie Italienne le 14 Août 1754 et à la Cour, devant Leurs Majestés le 4 Decembre de la même année. — Paris Imbault. (Cons. di Bruxelles).

La serva padrona. Interm. di Giamb. Pergolesi. Milano, Ricordi (Cons. di Milano e Bologna).

Riduz. per canto e pianof.

La serva padrona. Intermezzo in Musica da rappresentarsi sopra il Teatro nuovo dell'Opera Pantomima del Nicolini (in Amburgo nel 1760) à Voce, Violini I e II, Viola e Basso. Attori : Uberto, il Padrone; Il Sig. Gaetano Capperoni di Lucca ; Serpina, sua Serva; La Signora Anna Nicolini, nata van Oplóo di l'Haya ; Vespone, Servo d'Uberto, che non parla; (Manoscr. posseduto dal D.r H. N. Schletterer).

La serva padrona. Intermezzo del Sig. G. B. Pergolese. Rappresentato in Parigi nell'Autunno 1752. — Personaggi : *Uberto,* Vecchio. *Serpina*, sua serva. *Vespone,* Servo (Persona muta). Publiée par M.me V.ve Launer Editeur de Musique et de Pianos. 14. Boulevard Montmartre.

La servante maîtresse. Comédie en deux Actes. — A Liège, chez F. J. Desoer. (R.ª Bibl. di Berlino ; Conserv. di Parigi ; Musik-freund di Vienna ; Cons. di Bruxelles).

Riduz. per canto e piano :

La serva padrona. Interm. di G. B. Pergolesi. Milano, Ricordi.

La servante maîtresse. Paris, chez M. Girod. 1862.

La serva padrona. (Weiberlist). Intermezzo in zwei Akten, von G. A. Federico. Uebersetzung Klavieraussge und Bearbeitung für die deutsche Bühne von H. M. Schletterer. -- Leipzig, Rieter-Biedermann. — 1883.

Questa edizione è preceduta dalla sinfonia del *Geloso schernito* dello stesso Pergolesi, e contiene un'aria « Donne vaghe, i studi nostri » della *Serva padrona* del Paisiello.

Die Magd als Herrin (testo tedesco della *Serva padrona*). — Lipsia, Senff. 1890.

Un vecchio celibe (Uberto) ha una vispa e leggiadra cameriera (Serpina), che vide nascer piccina in casa sua, e che perciò tratta con dolcezza ed indulgenza di padre. Costei ne prende arroganza, e batte il servo (Vespone) e comanda al padrone. Il vecchio brontola, s'adira, minaccia ; ma finisce sempre col cedere a tutti i capricci di lei ; le vuol troppo bene, e la scaltra, che se ne avvede, ne approfitta ; anzi, con le fini sue arti riesce a farsi sposare e a divenir padrona davvero.

L'argomento, come si vede, è semplice fin troppo ; ma il libretto con la verità dei caratteri, la naturalezza del dialogo e la verosimiglianza delle scene, che hanno riscontro tuttodì nella vita, offre largo campo alla fantasia e all'abilità del compositore.

In scena non cantano che due soli attori : il basso ed il soprano ; Vespone, il capro espiatorio del loro umore bisbetico, é un personaggio muto; sgridato, urtato, battuto, non ha altro importante incarico che quello di fingersi il silenzioso pretendente alla mano di Serpina, per provocare la gelosia di Uberto ed indurlo a sposarla.

L'orchestra si compone del Quartetto d' archi, dove per altro, non si hanno di solito che tre *parti reali*, seguendo per lo più la viola la parte del basso ; anzi, bene spesso avviene che il secondo violino cammini in ottava col primo, ed allora l'acompagnamento si riduce a due parti. Raramente si ode qualche accordo di corni, e solo nel finale, per alcune battute, si uniscono al quartetto le trombe.

Eppure quali meravigliosi effetti ha saputo trarre il genio da tanta povertà di mezzi ! Quali attrattive ha, persino adesso, dopo 177 anni, quell'aurea semplicità, sorretta da due sole ma potenti alleate : l'ispirazione e schiettezza del sentimento !

L'opera è divisa in due intermezzi, il primo dei quali si compone di due arie (l'una per Basso, l'altra per Soprano) e un duetto ; il secondo, di due arie, un duetto e un finale. Ciascuno di questi pezzi, meno l'introduzione ed il finale, è preceduto da un recitativo.

In tutti gli esemplari a stampa manca la sinfonia; ma questa si trova in una copia manoscritta, posseduta dalla biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Apre l'opera l'aria di Uberto, la quale, come ho detto, non è preceduta dal recitativo. Il vecchio, che da tre ore aspetta che gli si porti la cioccolata, si lamenta delle piccole miserie della vita:

Aspettare e non venire,
Stare a tetto e non dormire,
Ben servire e non gradire
Son tre cose da morire!

L'aria è composta su questi quattro ottonari, che si ripetono per tre volte con tre motivi differenti, l'uno di carattere più vivace dell'altro, ad indicare il graduato aumentare della collera di Uberto. [1] Alla chiusa: « *Son tre, tre, tre cose* », la collera raggiunge il colmo, e la musica l'esprime con una verità comica meravigliosa. Si noti come la voce, dopo esser salita sempre un grado più in alto fino all'acuto *Fa,* per esprimere il crescere della collera, ridiscende con un salto di nona, brontolando cupamente su le parole « da morire ». E brontola insieme anche l'orchestra.

L'aria seguente dello stesso Uberto: « *Sempre in contrasti con te si sta* », ha un andare più mosso, come richiede la situazione.

Il vecchio brontolone rimprovera *Serpina,* rimprovera *Vespone,* poi al rimprovero aggiunge la minaccia: « *Però dovrai – Per sempre piangere – La tua disgrazia!* » E qui la musica, con un passo di crome all'unisono in tono minore, acquista una potenza drammatica di grand'effetto. Il biografo del Gluk, A. Bernardo Marx, il quale ha parole di entusiastica ammirazione per la *Serva padrona,* dichiara che basterebbero queste due arie per render glorioso il nome del Pergolesi. [2]

La prima aria del soprano ritrae, come meglio non si potrebbe, il carattere di Serpina, la donnetta vivace e furba. Con quanta verità d'espressione la musica segue sempre la poesia! Si può dire che ogni verso trovi nella frase musicale la sua fedele interpetre, dallo stacco, dolcemente carezzevole, al comico comando: « Bisogna al mio divieto – Star

---

[1] Data la straordinaria notorietà di quest'opera, non credo necessarie le citazioni degli esempi musicali.

[2] A. B. Marx. *Gluck und die Oper.* Berlino, 1836. Parte I, pag. 85 e segg.

cheto e non parlare », significato coll'insistere su la stessa nota, prima del *mi*, poi del *si*; ed alla chiusa, in cui si afferma il predominio preso ormai dalla servetta sul padrone: « Zit! Zit! – Serpina vuol così! »

Il duetto « *Lo conosco a quegli occhietti* », col quale finisce questo intermezzo, è uno dei più belli del repertorio comico italiano. Con quale arte il musicista fa rilevare, con le varie movenze melodiche, i diversi sentimenti che si vanno alternando nell'animo dei personaggi! La servetta mette a profitto tutta la sua civetteria per sedurre il vecchio, questi ostenta severità e fermezza, ma di tanto in tanto esclama fra sè: « Ah! costei mi va tentando; – tanto va che me la fa ». Egli sente che, a lungo andare, soccomberà.

« Non esito punto » — scriveva Giangiacomo Rousseau — « a citare questo duetto come un modello di bel canto e di unità di melodia, d'armonia semplice, brillante e pura, d'accento di dialogo e di buon gusto. Quand'esso sarà bene eseguito, non avrà bisogno d'altro che di un uditorio, il quale sappia comprenderlo ed apprezzarlo quanto merita ».

Man mano che la commediola s'appressa alla fine, acquista maggiore interesse; cresce l'azione drammatica, e dai bisticci del primo intermezzo si passa nel secondo, al vero movimento delle passioni: da una parte la vanitá e l'ambizione, dall'altra la gelosia e l'amore. E, poichè il carattere altamente drammatico della musica pergolesiana qui trova più ampio campo di manifestarsi, questo secondo intermezzo costituisce la miglior parte dell'opera. È un vero studio psicologico, dove tutte le fasi differenti, per le quali passa l'animo dei due personaggi, sono minutamente osservate e commentate. Serpina, quando sente che Uberto, per liberarsi dal suo dominio, ha deciso di prendere moglie, si fa buona e cerca d'intenerirlo: « A Serpina – Penserete – Qualche volta – In qualche dì...».

La melodia ha il carattere affettuoso e patetico che richiedono le parole e l'intento che Serpina si prefigge. Il tema si presenta in tre diverse maniere, passando alla *quinta* del tono e poi al corrispondente minore, a significare il pentimento e la preghiera, quest'ultimo passaggio riesce grandemente espressivo.

Ma ecco che all'improvviso l'aria cambia di tempo, di tono e di carattere: Serpina ha letto nel viso del padrone l'effetto prodotto dalle sue parole.

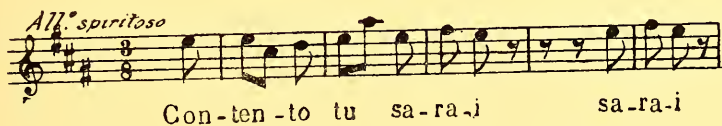
L'aria di *Uberto,* impacciato ed indeciso, descrive similmente a vivo la goffagine del vecchio innamorato.

L'accompagnamento ha varietà di mosse e di atteggiamenti tutti moderni.

L'aria, mezzo buffa e mezzo drammatica, fornisce un saggio di certe qualità *dongiovannesche* possedute dall'autore della *Serva padrona.* Nella frase maestosa e seria : « Uberto, pensa a te », il disgraziato sembra scandagliare tutta la profondità dell'atto che è in procinto di compiere. Trema ed ha paura. « Uberto, pensa a quel che fai ! » Questo passaggio, coll'armonia dei violini, semplice ed uniforme, perchè non cambia per il corso di sei battute, e col basso moventesi lentamente e diatonicamente, ha un carattere ed una forza che raramente si trova nelle opere simili di quel tempo, e di cui vi porgerà un esempio, sessantadue anni dopo, un passo della *Stratonice* del Mehul. [1]

Ed eccoci al termine del secondo intermezzo. Serpina raggiunge finalmente la meta agognata. Facendo travestire Vespone da soldato, pretendente alla sua mano, ella riesce a carpire al padrone la promessa che la sposerà. La sua gioia è al colmo ; anche il vecchietto ringalluzzito, lasciato ogni ritegno, si abbandona alle più calde proteste d'amore.

Questo finale non è il medesimo in tutti gli esemplari. Nella maggior parte di essi l'opera termina col duetto :

in alcuni coll'altro duetto:

in altri con ambedue i duetti. Quale sarà il vero duetto originale ? L'autografo di quest'opera, come quelli di quasi tutte le composizioni del nostro autore, non è giunto, disgraziatamente, sino a noi ; ci è giunto però il libretto stampato nella circostanza della sua prima rappresentazione, e in esso si legge la poesia del solo secondo dei citati duetti. Questo è dunque il finale che diede all'opera il Pergolesi ; l'altro, la cui poesia e la cui musica si trovano nel libretto originale e nella partitura

---

[1] De Villars, *La serva p., son apparition à Paris* etc., p. 18.

autografa (atto III) del *Flaminio*, vi fu inserito più tardi, [1] togliendolo da questo.

Il vero duetto finale di questi intermezzi è un pezzo pieno di brio e di grazia. Sembra uno *scherzo* di sinfonia classica, semplice nelle linee, elegante nello sviluppo, efficace nella chiusa.

Che dirò poi dei recitativi, che si alternano in quest'opera tra le arie ed i duetti? Modelli del genere, son tutti d'un ammirabile verità di declamazione. Notevole per l'accompagnamento originale e di grand'efficacia drammatica è il monologo d'*Uberto*, che precede *l'aria* di lui, già citata, nel secondo intermezzo.

« È un recitativo, » - giustamente osserva il De Villars - « che non si aspetterebbe in un'opera buffa, e che deve aver fatto colpo su l'autore del *Don Giovanni*. Si guardino quei disegni ascendenti, che si sviluppano per nota misurata, e quelle scale rapide poste alla fine d'ogni parte della frase ». Parecchie frasi di chiusa di questi recitativi son rimaste come formule accettate poi dal Mozart, dal Cimarosa, dal Paisiello e dal Rossini stesso.

7. IL MAESTRO DI MUSICA. Commedia (opera buffa) [2] in due atti. Ignorasi dove e quando fu rappresentato per la prima volta. (V. parte prima).

Part. ms. (un fascicolo di 79 pagine di gran formato; senza recitativi: R. Bibl di Berlino. Una copia di questo esemplare è posseduta dalla Bibl. del conservat. di Bruxelles e dall'autore di questa biografia. La detta partitura è perfettamente uguale alla seguente:

Part. stamp.:

Le maître de musique. Opéra bouffon (sic!) italien, représenté à Paris, dans le Théâtre de l'Opéra en 1752 et 1753, del Sig. Pergolesi. Avec la belle Ariette *Cou-Cou* dans la Fausse Suivante del Sig. Atilla (sic!). — Paris, Boivisin. — Alla fine del titolo si legge un'avvertenza, nella quale si fa sapere che « per conformarsi al gusto del pubblico » l'editore ha creduto bene di *togliere il recitativo;* più le parole seguenti: « Imprimé d'après la partition de l'Auteur (!) », vale a dire, secondo la copia portata in Francia dai

---

[1] Anche lo Schletterer (v. la sua ediz. della *Serva p.*) e lo Spitta (v. il suo articolo su *Rinaldo da Capua* nel « Vierteljahrschr für Musikwiss ». del 1887, pag. 116) credettero un'interpolazione il vero ed originale duetto « Contento tu sarai ».

[2] E non *intermezzi*, come scrivono alcuni.

cantanti italiani. (Conserv. di Parigi e di Bruxelles). Questo esemplare ha il testo italiano.

Le maître de musique. Comédié mêllé (sic!) d'ariettes, parodiées de l'Italien (de Pergolèse). — Paris, Bailleux. (Conservat. di Parigi e di Bruxelles). — Questo esemplare ha il testo francese, traduzione del Baurans. È un adattamento, a *parodia*, che i « Comédiens Italiens » ordinaires du Roi fecero di questo spartito per l'Opera comique, e rappresentarono per la prima volta il 28 maggio del 1755. Ma in questo adattamento, il quale si compone di arie intramezzate da un dialogo parlato, l'originale ha subito molti cambiamenti; il second'atto poi è tutto diverso dall'originale italiano. [1]

Non conoscendosi il recitativo (poichè l'esemplare della partitura, portata in Francia dalla compagnia italiana, è andato perduto, nè, sino ad ora, m'è riuscito di trovare in Italia il libretto [2] e neppure la partitura intera), è impossibile riferire con precisione l'argomento della commedia. Ne riunirò alla meglio le sparse fila, seguendo il contenuto poetico della parte cantabile.

Gli attori sono tre *Lamberto*, maestro di musica (basso); *Lauretta*, giardiniera e scolara di Lamberto (soprano); *Colagianni*, impresario teatrale (basso).

ATTO I.

1. — Aria di Lamberto. — Siamo in casa del maestro, il quale si sta impazzendo a dar lezione di musica a Lauretta, scolara, a quel che sembra, poco attenta e volonterosa, ma abbastanza bella da far girare la testa anche al suo precettore. Il pezzo, che assai ricorda le arie del vecchio brontolone della *Serva padrona*, non è di molto rilievo.

2. — Aria di Lauretta. — Ella si piglia giuoco del maestro, e non vede l'ora di uscire della sua tutela per poter divenire un'attrice brillante e corteggiata. « Ha un gusto da stordire – Chi canta in un teatro », esclama; e già pregusta le soddisfazioni della vita del palcoscenico. È un

---

[1] Nel prim'atto è stata omessa l'aria di Lauretta: « Vedo quel bell'occhietto », ma ve ne sono state aggiunte molte altre che non si trovano nell'originale italiano. Nel second'atto non è stato conservato altro pezzo dell'originale, che l'aria di Lamberto: « Quando sciolto avrò il contratto ».

[2] Conosco il libretto della *Scolara alla moda*, che è un rimpasto del *maestro di musica*, ma qui le scene sono molto cambiate, specie nel second'atto, e la musica, che vi si adattò, non apparteneva al solo Pergolesi.

pezzo pieno di brio civettuolo e di elegante vivacità. Fu giustamente osservato dal Rousseau che qui, come in molte, altre arie del Pergolesi, l'accompagnamento è così bene unito al canto e così esattamente adatto al significato delle parole, che sembra determinare la musica e suggerire all'attore il gesto che deve fare. [1]

3. — Aria di Colagianni: « Vo' dirlo basso basso – Che niun sentir non può ». — Capita nella scuola l'impresario Colagianni, in cerca di cantanti da scritturare, s'invaghisce di Lauretta e la chiede al maestro. Questi risponde che la giovinetta non è ancora in grado di affrontare le scene; ma l'impresario dichiara che la scritturerà lo stesso. « Diciamolo in confidenza ». – soggiunge – « Che cosa occorre soprattutto per ottenere uno strepitoso successo in teatro? » [2]

[1] *Lettre sur la musique*, p. 275 della citata edizione.

[2] In tutti gli esempi di quest' opera i *tempi a cappella* devono esser corretti in *tempi ordinarî* (C).

4. — Aria di Colagianni. — Tra il maestro e l' impresario si stipula un contratto. Costretto ad assentarsi, il maestro lascia soli Lauretta e Colagianni; e questi ne approfitta per farle la dichiarazione. [1]

Quest' aria, bella per pregi di forma e finezza d' espressione, meritò d' essere inserita nella raccolta del Gevaërt. *Les gloires d'Italie* (Vol. II). [2]

---

[1] La due ultime note della quinta battuta devono esser *Si* e *La* invece di *La* e *Sol*.

[2] Per la somiglianza di questa entrata con quella dell' *Eja mater,* vedi più innanzi l' analisi dello *Stabat*.

5. — Aria di Lauretta. — Ella che la sa lunga, si fa tirar la calza; risponde e non risponde. Quest'aria ha un sapore di modernità che meraviglia, Bastino a dimostrarlo il principio e la cadenza finale: [1]

[1] Il tempo è *Andante*.

6. — Terzetto. — Colagianni s'infiamma sempre più, e finalmente si getta alle ginocchia della giovinetta; ma in quel mentre ritorna Lamberto. *Tableaux !* Mortificata Lauretta, indispettito Colagianni, roso dalla gelosia Lamberto. E principia il terzetto, che, secondo l'uso di allora, è

dialogato più che concertato, nel vero senso della parola. È molto bello e riuscirebbe di grand'effetto anche oggidì. Esordisce con la movenza d'uno scherzo strumentale, ma la frase è di carattere prettamente vocale: [1]

[1] Il tempo è *Allegro*.

Il motivo è ripetuto da Lamberto; poi si passa alla seconda parte, cantata da Lauretta, dopo la quale le tre voci si riuniscono per esprimere un medesimo pensiero:

ATTO II.

1. — Aria di Lamberto. — È questo un pezzo di speciale interesse, come uno dei più antichi esempi di verismo nella commedia musicale, condotto con quel garbato e fine *humor*, che è una delle caratteristiche della *vis comica* pergolesiana.

Siamo sempre in casa del maestro, occupato a dirigere le prove per un concerto che daranno i suoi scolari. Egli decanta i propri meriti d'insegnante, vantando che tutte le celebrità canore del giorno sono uscite dalla sua scuola.

Veda il lettore con qual comico sussiego esordisce quest'aria: [1]

Si passano poi in rassegna le principali virtuosità dei cantanti, che il compositore mette bellamente in caricatura: « Le note ferme, le fulminate. Trilli, cadenze arcisaltate »; onde il maestro conclude con orgoglio: « Tutto han potuto da me imparar! ».

2. — Sinfonia. — Incominciano le prove. Questo pezzo dovrebbe tenere il posto d'introduzione; ma esso non è che un tempo di danza, e dura venti sole battute.

3. — Aria di Lamberto. — Intanto il maestro ripensa alla sua Lauretta, e per non farsela rapire dall'impresario, medita di rescindere il con-

---

[1] Il tempo è *Andante*. Sul *Do* della terza battuta va scritto il segno del trillo (*tr.*).

tratto. Anche questo è un bell'esempio di musica comica, da molti imitato più tardi, ma non sempre senza pericolo di cadere nella banalità.

4. — Aria dell'Eco. — È un a solo che Lauretta dovrà eseguire nel concerto, un'aria breve, ma tanto graziosa. Si compone di piccole frasi, di ciascuna delle quali si ripetono, a guisa d'eco, le ultime due note.

Quanta geniale giocondità in queste due cadenze, che sembrano scritte oggi ! [1]

5. — Coro a due voci, Sopr. e Contr. — Dopo l'aria si prova il coro. Al termine della prima parte, il maestro scontento dell'esecuzione, grida:

E si ripete la prima parte per proseguire poi sino alla fine il breve coro.

6. — Duetto tra Sopr. e Contr. — Anche questo grazioso duettino fa parte del programma del concerto.

7. — Terzetto per Soprano e due Bassi. — Lamberto non riesce

---

[1] L'ultima nota della prima battuta del primo di questi esempi dev'essere un *Mi* e non un *Re*, come per errore fu scritto.

ad impedire che Colagianni conduca Lauretta con sè, e arde di dispetto; ma la furba scolara, che in questo punto ricorda molto la figura di Serpina, riesce ad abbonirlo con le moine. Congedandosi da lui, gli chiede perdono.

Si noti quanto è appropriato il passaggio in *mi b* ad esprimere la preghiera.

Sopravviene Colagianni, e propone che, prima della partenza, si canti e si suoni allegramente; e allegramente si chiude la commediola. Questo terzetto ha un certo interesse per la storia della musica, perchè mi sembra uno dei più antichi tentativi di finali d'opera.

Per solito, nei finali d'opera di quel tempo i personaggi, in luogo di tendere a raggrupparsi ad uno ad uno per terminare col riunirsi tutti in un insieme, a guisa di coro, come avviene nei finali più moderni, scompariscono gradatamente; cosicchè il pezzo termina, quasi sempre, con una sola parte di canto. In questo del *Maestro di musica*, invece, le parti di tanto in tanto in tanto si riuniscono, concertando, durante il pezzo, e si raggruppano, a guisa di coro, nella chiusa. In ciò consiste l'importanza di questo finale, egregiamente architettato. Esso però consta di un solo movimento. L'uso di estendere il finale ad una catena di parecchi movimenti fu probabilmente introdotto dal Galluppi, sebbene *Lo matremonio annascuso* del Leo ne contenga uno a due movimenti, il primo lento, il secondo mosso. [1]

8. IL GELOSO SCHERNITO. Azione comica in tre parti. Ignorasi quando e dove fu rappresentato per la prima volta (V. Parte Prima).

---

[1] Dent, *Leon. Leo* (nell'ottava annata delle Sammelbände d. Internat. Mus. Gesellsch.; p. 556). L'invenzione del concertato finale si attribuisce comunente a Nicolò Logroscino ed il suo sviluppo al Piccinni; lo affermò per primo il Napoli-Signorelli (*Sistema melodrammatico*, p. 65) e lo ripete il Florimo (II, 322); ma nello stabilire la paternità di certe invenzioni bisogna andar cauti. Finchè non sarà meglio conosciuta la ricchissima produzione teatrale italiana del secolo XVIII, non si potranno esprimere giudizi definitivi su questo argomento. Per un certo riguardo il finale del *Governatore* del Logroscino costituisce una novità. Però esso rimane un pezzo dialogato, non propriamente concertato (V. l'interessante studio del Kretzschmar nel *Jahrb. der Musikbibl. Peters* del 1908; p. 47 e seg.).

Di questa splendida partitura, che è un vero *bouquet* di fiori musicali, dopo 177 anni, ancor freschi e fragranti, spero di pubblicar presto un'edizione, insieme coll'altra, non meno bella, di *Livielta e Tracollo*. In quella occasione farò un'analisi più particolareggiata di ciascun pezzo.

Un esemplare ms. si conserva nella Real Bibl. di Berlino, ed una copia di questo nella Bibl. del Conserv. di Bruxelles.

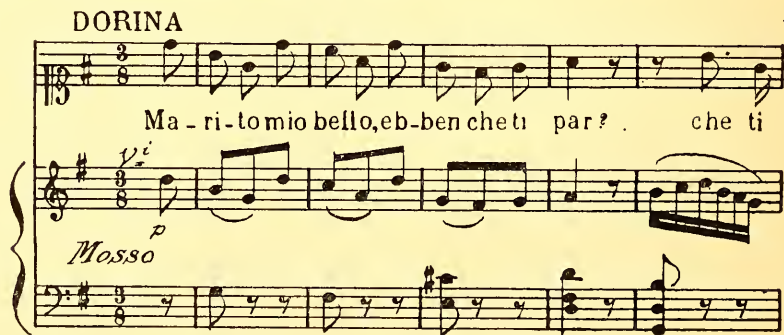
L' esemplare berlinese è un volume in 4.° obl., di 80 pagine accuratamente scritte, rilegato in pelle. Sul dorso, ornato, si legge il titolo italiano: **Il geloso schernito,** e, in testa alla prima pagina il titolo tedesco: **Der verhöhnte Eifersüchtige.** La poesia delle arie e dei duetti è in lingua italiana, quella dei recitativi e del coro finale in tedesco. Il libretto è irreperibile.

Precede l'azione una breve sinfonia a tre tempi, una delle migliori uscite dalla penna del nostro autore, che sembra non desse molta importanza (e in ciò seguiva la corrente del tempo) a questo genere di composizione. Ecco il principio dell' *Andantino,* che si direbbe scritto dal Mozart.

L' azione, sostenuta da due soli personaggi, Masacco (Basso) e Dorina (Soprano), si divide in tre brevi parti:

Parte prima. — Masacco è tormentato dalla gelosia. La sua giovane sposa, Dorina, offesa da sospetti assolutamente infondati, protesta contro la poliziesca sorveglianza di lui:

Ma il marito è furibondo. Lo scoppio dell' ira sua è preannunziata dal ritornello, a cui prendono parte i Corni. Masacco grida:

Segue un duetto di sapore mozartiano: [1]

[1] Il *Re* tenuto, nelle ultime due battute della parte del violino, va tolto.

Parte seconda. — Ma le proteste dell' innocente sposa non valgono a tranquillizzare Masacco. Per mettere alla prova la fedeltà di Dorina, egli finge di partire per un lungo viaggio, e poco appresso ritorna, travestito da gran signore forastiero. Si presenta a Dorina, e, dopo averle raccomandata la valigia contenente una cassetta di preziosi gioielli, le annunzia la morte del marito. Dorina che si è accorta dello stratagemma, vuol prendersi la rivincita. Finge, da prima, di abbandonarsi al più vivo dolore:

Si noti l'efficacia espressiva di quel tremolo dei violini, che fu più tardi adoperato da certi compositori sino all' abuso.

Ma poi, quand' egli le si offre come successore del defunto, accetta con trasporto la proposta e....... la cassetta dei gioielli, lasciando su la scena il finto forastiero a rammaricarsi della sua gelosia. Anche quest'aria potrebbe passare sotto il nome del Mozart. Ne rafforzano l' espressione le note lamentevoli dei Corni:

Corni
Violini
MASACCO
Es - ser gelo-so e mi-sero, son
p
Viola
Bassi

du - - e co-se simi-li, e chi nesent' il

Alla ripresa del motivo, il tema ricomparisce nel tono corrispondente minore, per poi passare in *Fa* magg. Si osservi quanto conferisca alla verità espressiva quel *Si b* posto su la prima sillaba della parola *geme:*

Parte terza. — Dorina non è ancora soddisfatta; vuol rendere al marito pan per focaccia. Camuffatasi da giovane innamorato......... di sè stessa, si mette a cantare una serenata sotto la sua finestra. Deliziosa è la musica di questa serenata:

Masacco scende furibondo su la strada e comincia ad altercare col finto innamorato di sua moglie: « Son io il marito! » — egli esclama! ma l' altro non gli crede, e lo minaccia di morte, se non lo farà entrare in casa. Il vile, impaurito, gli cede il passo. Allora Dorina si fa riconoscere, e protesta di voler abbandonare un marito così poco fedele.

Masacco è disperato e vuol suicidarsi. Dorina lo deride; poi, ottenuta la promessa che non sarà più geloso, lo perdona, e la riconciliazione è fatta.

Pieno di comica grazia è il duello finale. Pacificatisi gli sposi, entrano in scena gli amici e le amiche di casa, e cantano un coro, col quale si chiude la graziosa farsa. Esso ha la forma e l' estensione degli altri, ma presenta una particolarità: una maggior cura del colorito orchestrale, ottenuto con opportune risposte dei Corni e degli Oboi, che qui si vedono accoppiati ai Flauti, di rado introdotti nelle orchestre di quei tempi.

Avrà osservato il lettore che gran parte di quest' opera potrebbe passare per musica composta una cinquantina d'anni più tardi.

9. ADRIANO IN SIRIA. Dramma in 3 atti di P. Metastasio (prima rappresentazione, Napoli, T. S. Bartolomeo, 25 ottobre 1734. V. Parte prima pag. 32).

Part. ms. Conservat. di Napoli, e British Museum di Londra. La bibl. della società dei dilettanti di musica (Gesellschaft der Musikfreund) in Vienna possiede solo il primo atto.

L' azione si rappresenta in Antiochia. L' imperatore Adriano, vincitore dei Parti, s' invaghisce d' Emirena, figlia d' Osroa, loro re, e sua prigioniera, e vorrebbe farla sua sposa; ma all' attuazione di questo desiderio si oppongono Sabina, a cui egli ha già promesso la sua mano, Osroa, Farnaspe, fidanzato di Emirena, ed Emirena stessa coi suoi dinieghi. Dopo una lunga serie di scene più o meno verosimili, in cui è diluito questo soggetto, Adriano improvvisamente rinsavisce, e, « vincitore alfine della propria passione, rende il regno al nemico (Osroa), la consorte al rivale, il cuore a Sabina e la gloria a se stesso ».

Ho già rilevato altrove [1] che questo melodramma è uno dei più sfiaccolati e privi d' interesse, che abbia scritti il Metastasio; aggiungo ora che esso subì, ignoro per mano di qual poeta, mutilazioni e sostituzioni non sempre opportune e felici. Ma, per quanto scadente, un lavoro uscito dalla penna d' un tanto poeta, contiene sempre del buono; e di quel buono il compositore seppe trarre tal profitto, che quest' opera, dal lato musicale, può ben considerarsi come la migliore di quelle da lui scritte nel genere serio prima dell' *Olimpiade*. Le melodie son quasi tutte belle ed espressive. Davanti alle similitudini, alle comparazioni, ai con-

---

[1] Parte Prima (V. pag. 33).

cettucci, l' ispirazione del maestro talora si raffredda alquanto e languisce; ma davanti ad una passione veramente sentita essa riprende calore e forza: l' amore, l' ira, la gelosia, il dolore trovano spesso in queste pagine una verità d' espressione non comune, congiunta ad una sovrana bellezza di pensieri e ad una correttissima declamazione. Gli esempi quì riferiti confermeranno il mio giudizio.

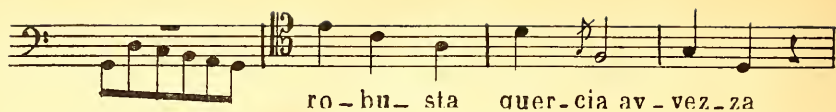
Quest' opera è una successione non interrotta da recitativi ed arie. In tutto il corso dei tre atti non troviamo che un solo duetto, posto alla fine del dramma.

ATTO I.

Comincia con una breve introduzione, tolta dal primo tempo della sinfonia del *S. Guglielmo*. È stato omesso dal compositore il primo *coro di soldati romani,* inneggianti ai meriti di Adriano; così il dramma si apre col recitativo del tribuno Aquilio, annunziante all' imperatore l' arrivo di Osroa e Farnaspe, che vengono a chiedere la restituzione di Emirena.

1. — Aria di Adriano: « Dal labbro che t' accende » *Amoroso* (in *Sol mag.* temp. ord.). — L' imperatore risponde che egli si rimette alla volontà della « bella prigioniera », da cui si lusinga d' esser corrisposto. Si noti con qual fedeltà la musica di quest'aria segue ed esprime i varii sentimenti da cui è animato il personaggio. Dolce da prima e delicata (e con la stessa movenza arcadica che ha quì il pensiero metastasiano), prende poi il sussieguo di chi ammonisce, al punto in cui si ripetono le parole: « Dipende la tua sorte »; infine, giunta alla parentesi, dopo una lunga pausa, che dà tempo all' attore di far comprendere al pubblico che in quel momento egli parla a sè stesso, cambia tono, registro ed accento. È l' amante che teme d'esser posposto al rivale.

2. — Aria di Osroa: « Sprezza il furor del vento » *All. spiritoso* (in *Sol magg.* 3/4). — Ben ritratto è il carattere fiero e superbo del re dei Parti. Rafforza l' espressione del canto l' aggiunta degli *Oboi* e delle *Trombe da caccia* al solito accompagno del quartetto. [1]

[1] È stato omesso, per errore, un *diesis* in chiave.

3. — Aria di Farnaspe. — Alle strofe del Metastasio altre ne furono sostituite. La musica è piena di sentimento: [1]

4. — Aria di Emirena : « Prigioniera abbandonata » *Tempo giusto* (in Re, temp. ord.). — Al giungere improvviso di Sabina, fidanzata di Adriano, in Antiochia, si aspetterebbe una scena violenta di gelosia ; Sabina invece si limita a comandare alla rivale di lasciarla sola a piangere. Emirena obbedisce e piange anch' ella.

5. — Aria di Aquilio. — La poesia di quest' aria fu aggiunta al libretto del Metastasio.

[1] In questo secondo esempio, in luogo di *All. spiritoso*, leggasi *Amoroso*.

6. — Aria di Sabina : « Chi soffre senza pianto » *Larghetto ma non tanto* (in Do, temp. ord.) — Alle strofe metastasiane dell'aria furono sostituiti versi d'altro poeta. Quest' aria contiene qualche virtuosità; ma di buon gusto.

7. — Aria di Farnaspe. — Anche la poesia di quest' aria fu aggiunta al libretto del Metastasio ; la musica è un altro bell'esempio di melodia drammatica.

Da questo punto alla fine dell' atto, la poesia, tanto dei recitativi che dell' aria, fu tutta cambiata.

8. — Aria di Emirena. — È una di quelle melodie passionate, che solo il Pergolesi seppe scrivere:

9. — Aria di Farnaspe : « Lieto così talvolta » *Amoroso* (in *Do*, temp. ord.). È preceduta da un a solo di Oboè molto bello. La melodia dell' Oboè e dell' aria ha dei passi imitanti il canto dell' usignolo, a cui accenna la poesia.

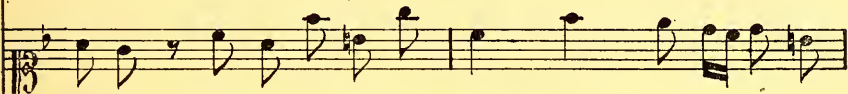
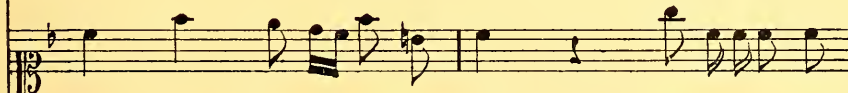
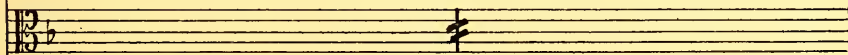
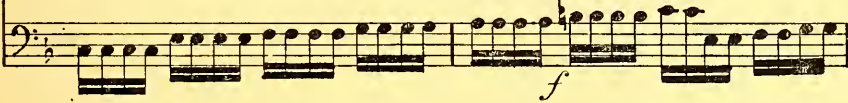
ATTO II.

1. — L' atto comincia con la terza scena del libretto, dove le strofe dell' aria di Sabina subirono un rimaneggiamento.

2. — Aria di Aquilio : « Saggio guerriero antico ». — Vi si fa qualche concessione alla virtuosità. Lo spunto è una reminiscenza d'un'aria dell' *Ipermnestra* del Feo (« Pria che di morte il telo »).

3. — Aria di Sabina: « Splenda per voi sereno ». - Alla barocca poesia del Metastasio ne fu sostituita un' altra più barocca ancora ; e, forse per questo, il compositore rimase quì inferiore a sè stesso.

4. — Aria di Adriano. — L'imperatore si precipita su la scena con la spada sguainata, e furibondo inveisce contro Osroa, che ha tentato di

ucciderlo e contro tutta la famiglia di lui, creduta sua complice. È un momento di passione veramente sentita. Concitate sono le frasi melodiche, agitato il movimento del Quartetto, ed il ritorno periodico della stessa figurazione di note picchettate all' unisono nell' accompagnamento commenta il canto con grande efficacia :

- - pe- te e m' insul- ta-te an-cor e m' insul- ta-te an-
f
f
- cor e m insul- ta-te an- cor tut-ti nemici e
f

5. — Aria di Emirena : « Quell'amplesso e quel perdono » *And.te* (in Mi mag. 3/8). — É piena di dolcezza.

6. — Aria di Farnaspe (tenore) : « A un semplice istante ». *And.te* (in Mi b, temp. ord.).

7. — Aria d' Osroa : « Leon piagato a morte » *Spiritoso* (in *Re*, tempo ord.). All' accompagnamento del Quartetto vanno uniti, gli Oboi e le Trombe da caccia.

8. — Aria di Farnaspe: « Torbido in volto e nero » (in *Mi b*, tempo ord.). La poesia del Metastasio fu cambiata. Lo spunto è uguale a quello dell' aria di Aquilio in quest'atto medesimo. Due orchestre accompagnano, ora alternandosi con risposte, ora accoppiandosi in raddoppi. Nella seconda figurano i Corni.

Il concetto delle due brutte strofe è un paragone tra il mare che minaccia tempesta e l' appressarsi d' una sventura. La composizione musicale appartiene al genere delle arie imitative e di bravura ; l' orchestra vi ha una parte importante. Si ripetono *sei* volte le parole « fa palpitar il cor », e su la sillaba *ar* della seconda parola s'intrecciano lunghi vocalizzi.

ATTO III.

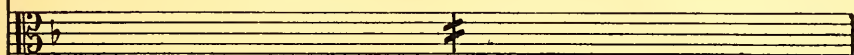
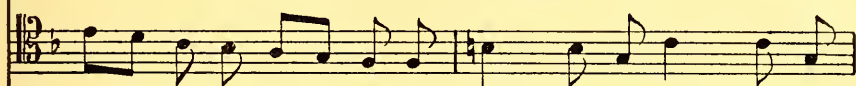
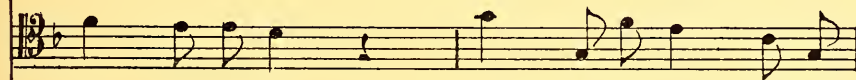
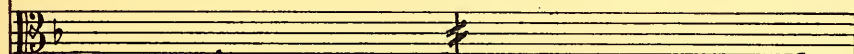
1. — Aria di Sabina.

2. — Aria di Aquilio. — Ha un sapore tutto mozartiano:

3. — Aria di Adriano. — Si noti la solennità della frase, corrispondente alla solennità del momento. Anche quì la poesia del libretto originale fu cambiata:

4. — Aria di Osroa. — Qui pure alle strofe metastasiane altre ne furono sostituite. Osroa pretende che la figlia, approfittando dell' amore che la sua bellezza ha accesso nel cuore di Adriano, lo uccida; e, poichè ella si rifiuta, la copre di rimproveri.

La musica è di una gran forza drammatica. Si osservi anche il cambiamento di tempo dopo i primi due versi, cambiamento efficacissimo a significare il nuovo sentimento che s'impadronisce dell' animo dell' attore: da prima è la meraviglia, poi è lo sdegno.

Col Basso
Largo
Ti perdi e con-fondi al no-me di
Allegro
mor-te. Va', fug--gi, t'a-scon--di! Va',

f
cresc.
fug - - gi t'a - scon - di In - de - gna del san - gue che a-
- ve - sti da me
fug - - gi t'ascon - - di in -

5. — Duetto: Farnaspe ed Emirena. — La poesia di questo duetto di addio è d' altro autore; la musica è di poco inferiore a quella del famoso duetto dell' *Olimpiade:* « Nei giorni tuoi felici ».

Ho già notato che il principio di questo duetto si trova riprodotto, quasi con le medesime note, nello stacco del duetto del second' atto del *Demofoonte* di L. Leo. Anche il tono ne è uguale.

Adriano del Pergolesi:

Demofoonte del Leo:

Il *Demofoonte* di L. Leo fu rappresentato per la prima volta al S. Bartolomeo, il 1. Gennaio 1735, vale a dire due mesi e sei giorni dopo la prima dell' *Adriano* del Pergolesi.

L' atto finisce con un lungo e poco interessante recitativo: Sabina, Aquilio, Adriano, Emirena, Farnaspe, seguito da un breve Coro di nessun rilievo. Il Coro è accompagnato, oltre che dal Quartetto, dagli Oboi e dalle Trombe da caccia.

10. LIVIETTA E TRACOLLO. Intermezzi. [Prima rappres.: Napoli, T. S. Bartolomeo, 25 ott. 1734, insieme con *Adriano in Siria*. V. Parte prima, pag. 32].

Questi intermezzi portano anche i titoli seguenti: *La contadina astuta; La finta Poltacca; Tracollo.*

Partit. ms.: Conservat. di Napoli e di Bruxelles; Istit. mus. di Firenze; Liceo mus. di Bologna; British Museum.

Partit. stamp. a Parigi, Cosimi, 1753 (V. Parte Terza: *In Francia*) Il recitativo ed aria di Tracollo: « Ecco il povero Trac. » con accomp. di piano

trovasi nel vol. I delle *Gloires d'Italie* del Gevaërt. L'aria di Livietta: « Caro, perdonami » fu pubbl., parimenti ridotta per canto e piano, nella *Cronaca musicale* di Pesaro (Gennaio 1910). Dissi già che il romano Tommaso Mariani scrisse i versi di questa insipida farsa, su la cui guida il Pergolesi riuscì a comporre un capolavoro. Meravigliosa potenza del genio dar vita ad un cadavere!

Manca un'introduzione orchestrale. Il primo intermezzo comincia con un'aria di Livietta, occupata a travestirsi da contadino per trarre in inganno e fare arrestare un ladro, che « in abito di donna alla Pollacca, si fa chiamar Baldracca », e va derubando gli abitanti del contado. Livietta chiede alla compagna, Fulvia (personaggio muto), che cosa le sembri della sua metamorfosi.

Si noti il caratteristico accompagnamento, che così bene si amalgama con la graziosa ed espressiva melodia.

Appena vedono dirigersi alla loro volta il ladro, le due giovani si sdraiano su l'erba e fingono di dormire. Entra intanto Tracollo, camuffato da donna, chiedendo ad alta voce la carità. Lo accompagna un altro manigoldo, Faccenda (secondo personaggio muto):

Larghetto

TRACOLLO

A una po - - ve - ra Po - - lac-ca,

V.i

a Bal - dracca,

buo - na gen - te, buo - na gen - te.....

Ma, accorgendosi di non esser solo, s'interrompe:

Quindi prosegue:

Quanta espressione in questo passo! Si osservi l'efficacia della cadenza ingannata.

E così per un breve tratto, si alterna il canto ed il recitativo di Tracollo, intento a rubare i monili di Fulvia. Questo naturale alternarsi del canto col recitativo, che si riscontra più volte nella presente partitura, è una novità e riesce di grande effetto scenico. Quando Tracollo è per afferrare la catena d'oro di Fulvia, Livietta si leva in piedi e chiama aiuto. Accorrono i villani e disarmano il ladro. Questi prega e scongiura che si lasci libero, ma Livietta, rivelato il suo vero nome, vuol consegnarlo in mano alla giustizia. Invano Tracollo dichiara che egli l'ama e desidera sposarla. Più morto che vivo dalla paura, canta un magnifico recitativo ed un'aria, che è un vero capolavoro per squisitezza di forme e verità d'espressione. Rilevo che questo recitativo obbligato entra subito, senza alcuna pausa, contemporaneamente alla cadenza di chiusa del recitativo secco precedente, e che l'aria attacca senza il solito ritornello. Tutto ciò rende l'azione più spedita e disinvolta.

Sostenuto

TRAC.

Ec-co il pove - ro Tra - collo già vicino a tracol-

Violini

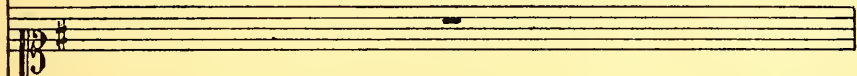
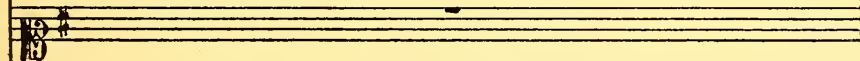
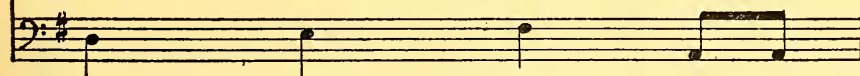
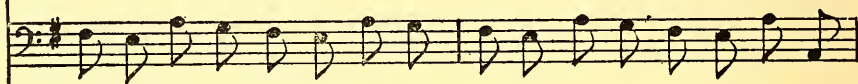
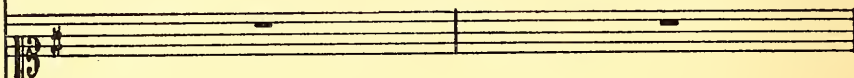
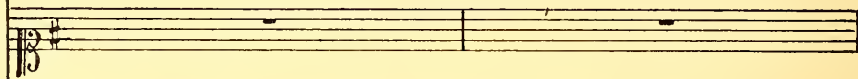
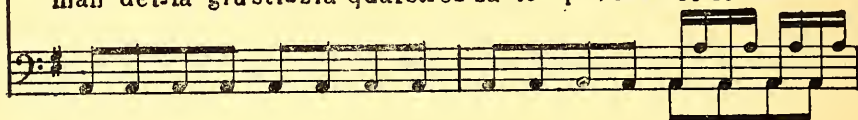
mf *p*

Viola e B.

- lar Già mi ve-do il laccio al collo, già mi sen-to sof-fo-car

Si noti la così detta *nota cangiata*, o nota di passaggio per salto, nell'accompagnamento della terza e quarta battuta: è un'anticipazione dell'armonia che succede. Il Pergolesi fu felice nel trovare di tali notine di gusto estranee all'accordo. Anche nella seconda parte l'accompagnamento viene efficacemente a rafforzare l'espressione del canto:

I violini sottolineano le parole *morte, accosta* e *brutta* con una figurazione che suggerisce all'attore il gesto del brivido. L'aria termina con un passo all'unisono, nel quale il trillo d'ogni nota dà un'intonazione comicissima all'espressione del tremito: « Tremar mi fa! ». In tutto il pezzo la musica segue il senso delle parole con fedeltà scrupolosa.

Il primo intermezzo si chiude con un duetto, in cui alle vive ed insistenti preghiere di Tracollo rispondono le crude parole dell'inesorabile Livietta: « Parli al vento; via a morir; non v'è pietà! ». È una composizione notevole, così per il brio grazioso ed elegante, come per il bel movimento delle parti. Troviamo anche qui figurazioni imitative. Per es. alle parole: « Qual strozzato pollastrello, Sbatter tutto e palpitar », i violini, passando coll'arco dal *la* sopra al *la* sotto le righe, imitano lo starnazzar dalle ali:

ed a - vrai co - re di ve - der chi t'a - ma
tan - to tan - to tan - to tan - to tan - to nel - le

man del-la giu sti-zia qual stroz-za-to pol-la strel-lo sbatter
tut-to sbatter sbatter sbatter sbatter e pal pi-tar

Il secondo intermezzo si apre con un'aria di Tracollo, il quale, per ammansar l'ira di Livietta, si finge pazzo, e, fissando il cielo, si spaccia per astrologo: « Vedo l'aria che s'imbruna... — Che sarà?... — Quanto val che l'indovino: — Vorrà piovere e tuonar! ». Così canta; e l'orchestra (al quartetto qui si uniscono i Corni) imita la pioggia e il tuono. A Livietta che sopraggiunge e, simulando di non riconoscerlo, gli chiede chi sia, egli risponde d'essere « il gran Chiaravalle di Milano », che va « componendo lunari, calendari, diari, notari... ». Da prima Livietta si prende gioco di lui, ma quand'egli, dicendosi l'ombra di Tracollo, l'afferra e le ingiunge di seguirlo, perchè senza di lei non potrà entrare « nel regno d'Acheronte », comincia ad aver paura davvero. Egli ne approfitta per vendicarsi, e, trascinandola dietro a sè, le grida cupamente: « Alla barca, alla barca! ». Livietta supplica d'esser lasciata, ma Tracollo seguita a trascinarla e ad atterrirla con minaccie, finchè ella cade a terra svenuta. Tutto questo episodio, ed i seguenti, che alla lettura appaiono goffi e banali, nella partitura divengono interessanti, grazie alla bellezza della musica. L'aria, con la quale Livietta chiede perdono a Tra-

collo, ricorda la tenera sentimentalità delle famosa romanza del Donizzetti: « Una furtiva lacrima ». [1]

Tracollo guarda la svenuta, ma non sa se quel che vede è verità o finzione. « Le credo o non le credo? M'accosto o non m'accosto? ». E finalmente s'avvicina a Livietta. Il *Larghetto* che segue è pieno d'interesse per la naturalezza della declamazione e per la fedeltà con cui la musica segue ed interpreta il testo, nel variar dei sentimenti, da cui è dominato l'animo del personaggio. Si noti il caratteristico accompagnamento: [2]

[1] Una chiara reminiscenza dello spunto di quest' aria trovasi nel principio dell' aria di Servilia nel *Tito Manlio* del Jommelli (Atto II, sc. 4):

[2] L'ultima semicroma della seconda battuta, nella parte dei violini, dev'essere un *Do* in luogo di un *Re*.

gli occhi, freddo il naso. Saria pu-re il brutto ca-so! Saria

pure il brut-to caso! Vo' chiamar-la: Li vietta Liviet-ta Livi e...

Ma Livietta si muove, ond'egli s'interrompe, e, ritornando a fingersi pazzo, fa una piroetta e canta:

Poi accosta di nuovo, e, credendola morta davvero, esclama con trasporto:

E le chiede perdono di quel che ha fatto: « Se mi finsi pazzo, fu per salvar la pelle, e non credevo che quel po' di strapazzo che ti diedi, per meglio colorir la finzione, avesse da condurti..... ». Ma non riesce a terminar la frase, che Livietta si desta e gli grida in viso che è un ribaldo. Tracollo tenta ancora d'intenerirla. Giacchè lo vuol morto, egli stesso andrà a mettersi nelle mani della giustizia. Intanto fa testamento, lasciando a Livietta un bel gruzzolo di danari, che tien nascosto sotto un albero, ed il suo cuore.

A questo punto la musica lascia il tono burlesco per il sentimentale:

Queste parole muovono Livietta a riso ed a pietà insieme. Ella richiama Tracollo, ed, avuta assicurazione che veramente l'ama, e prometta che cambierà vita e mestiere, acconsente a divenire sua sposa.

Nell'esemplare del Conservatorio di Napoli l'intermezzo si chiude col duetto: Liv.: « Sempre attorno qual palomba — Al suo caro palombaccio — Ti starò dicendo crù..... — crudelaccio vieni a me ». Trac.: « Sempre appresso qual montone — All'amata pecorella — Ti verrò dicendo bè.... — Bella, bella, vengo a te. ». Ma tali versi, dalla forma goffa e dal contenuto volgare, non seppero ispirare al maestro una composizione di merito pari al resto dell'opera. Perciò in altri esemplari trovasi aggiunto e sostituito a questo duetto quello finale della *Serva padrona*:[1] « Per te ho io nel core — Il martellin di amore ».

Farò, in fine, osservare alcuni particolari interessanti per la storia dell'opera italiana. In questi intermezzi mancano i ritornelli propriamente detti: i pezzi, quali cominciano *ex abrupto,* quali dopo poche battute d'introduzione; *i da capo* son rari; non sempre è così vivo, come nelle opere antecedenti, lo stacco tra il recitativo ed il canto; anzi, più volte l'uno si mescola coll'altro con gran vantaggio dell'azione drammatica. Queste caratteristiche, che già si annunziano nella *Serva p.* nel *Geloso schernito,* nel *Tracollo* e nel *Flaminio* si accentuano ed affermano. Così nella commedia musicale il Pergolesi istintivamente seguiva gli stessi principî fondamentali, sui quali più tardi il Gluck doveva basare la sua riforma nel campo della tragedia.

11. OLIMPIADE. Dramma in tre atti di P. Metastasio. [Prima rappres. Roma, Argentina, 1735. V. Parte prima, p. 36].

Partitura ms.: Conserv. di Napoli, Palermo e Milano; Montecassino (eccetto il prim'atto); Bibl. Civ. di Bergamo; Bibl. Casanatense di Roma (molte arie senza i recitativi); Conserv. di Parigi e Bruxelles; Bibl. di Corte a Vienna; R. Bibl. di Dresda; British Museum di Londra.

Riduz. per canto e piano: Aria di Megacle « Se cerca, se dice ». Ediz. Ricordi, Milano; *Les Gloires d'Italie* del Gervaërt ed altre edizioni.

L'argomento fu tolto da Erodoto. La scena si finge in Elide.

Clistene, re di Sicione, promette la mano di sposa della leggiadra sua figlia, Aristea, al vincitore dei giuochi olimpici, cui egli presiede. Agogna

---

[1] Dico « della *Serva p.* », per farmi comprender meglio, giacchè tutti hanno sin qui creduto che questo duetto appartenesse al famoso intermezzo, mentre, come ho dimostrato, appartiene al *Flaminio*, e fu inserito nella *Serva p.*

il prezioso premio Licida, creduto figlio del re di Creta; ma, poco fidando nelle proprie forze, prega l'amico Megacle, valoroso lottatore, di presentarsi alla gara per lui e sotto il suo nome. Questi, che tutto deve a Licida, per aver avuta da lui salva la vita, accetta, lieto di potergli mostrare col fatto la sua gratitudine; e mantiene la parola data, anche quando viene a sapere per bocca dello stesso Licida, che avrebbe combattuto per conquistare a lui la mano di Aristea, sua amante riamata. L'eroico giovane sacrifica l'amore all'amicizia. Si presenta alla gara sotto il nome di Licida, vince ed, ottenuta Aristea, a lui la cede; poi, non reggendogli il cuore di vedere l'amata in braccio d'un altro, si precipita nell'Alfeo. Ma un pescatore lo salva, e a proposito; perchè in quel frattempo il re viene a scoprire che Licida non è altri che il proprio figlio Filinto, fatto esporre bambino, per aver l'oracolo predetto che avrebbe ucciso il padre. Quindi Aristea è data al suo Megacle e Licida sposa un'antica amante, che la bellezza di Aristea gli aveva fatto momentaneamente dimenticare.

Non si può negare che l'Olimpiade sia uno dei più interessanti e commoventi drammi metastasiani. [1] In esso l'autore riuscì a fondere in bell'armonia gli elementi classici ai cavallereschi, e formarne un tutto originale. Il compositore ne ha saputo abilmente trarre tutto il partito possibile, e vi ha tessuto sopra un capolavoro. L'*Olimpiade* è la più perfetta delle sue opere serie. La sinfonia, che precede quest'opera, è la stessa che il Pergolesi aveva già composta per il suo secondo oratorio: *La conversione di S. Guglielmo d'Aquitania*, ed è la parte più scadente dello spartito. Il primo tempo, *All. assai*, è uno schiamazzo continuo, vuoto di idee, che mal si addice alla presentazione d'un dramma. Alquanto migliori, ma non di molto, sono i due altri tempi: *And.te* 3/4 e *And.te* 3/8.

I pezzi dell'opera si succedono nell'ordine seguente:

ATTO I.

1. — Aria di Megacle (sopr.). *All. spiritoso* (in *Sol magg.* temp. ord.) « Superbo di me stesso ». — È un lungo pezzo con vocalizzi, non stravaganti però, nè privi di gusto. Musicalmente non vale assai; è una delle

---

[1] Questo melodramma fu posto in musica da un gran numero di compositori, dei quali basterà qui citare i più famosi: Caldara (Vienna, 1733), Vivaldi (1734), Leo (1737), Duni (1741), Latilla (1752), Perez (1754), Sarti (1755), Hasse (1756), Traetta (1758), Piccinni (1761), Jommelli (1765), Cristiano Bach (1769), Anfossi (Roma, 1776), Paisiello (1786), Federici (1790).

solite arie di bravura, scritte per far figurare il cantante. Però bisogna considerare che la poesia stessa non rappresenta un momento psichico veramente sentito ed interessante.

2. — Aria di Licida (sopr.): « Quel destrier che all'albergo è vicino ». *Presto* (in *Re mag.* C). — Al quartetto si aggiungano gli Oboi, i Corni e le Trombe. È un pezzo del genere medesimo del precedente, ma di miglior fattura. L'orchestra imita, e sobriamente, come sempre nel nostro, lo scalpitar del cavallo.

3. — Aria di Argene (sopr). : « O care selve ». *Amorosetto* (in *Re magg.* 12/8). — È stato omesso il coro introdottovi dal Metastasio; talchè la scena si riduce ad una sola strofa.

L'aria comincia senza recitativo. Il ritornello si eseguisce a *mezza voce*. È una canzone, o siciliana, piena di soave mestizia e di abbandono; v'è la falsa cadenza solita dal *Re* al *Mi* (min.) invece che al *Sol*, ed il bemolle siciliano:

È un brevissimo pezzo, di 10 battute, perchè Argene si interrompe per il sopraggiungere di Aristea; e l'interruzione è, musicalmente, molto bene espressa.

4. — Aria di Clistene (tenore): « Del destin non vi lagnate ». *All.* (in *La magg.* 3/8). — Dopo quattordici (!) pagine di recitativo secco, viene quest'aria; la poesia moralizza e quindi non riesce ad ispirare il maestro che vi traccia su una canzonetta delle solite.

5. — Aria di Aristea (sopr.): *And.te* (in *Sib* 8/8): « Tu di saper procura ». — Bella ed espressiva melodia. Troviamo anche qui dei vocalizzi, ma graziosi ed elegantissimi, e forse perciò non incontrarono il favore del pubblico romano. Nella seconda parte, in Sol min., noto un passo che ne ricorda assai da vicino un altro della famosa *Siciliana:* « Tre giorni son che Nina ».

6. — Aria di Argene (sopr.). *All.* (in *Do magg.* 2/4): « Però non si trovano — Tra mille amanti ». — Elegante, ma alquanto fredda, al pari della poesia.

7. — Aria di Licida: « Mentre dormi, Amor fermenti ». *Comodo* (in Fa magg. 3/8), con Oboi e Corni. — La leziosaggine della poesia si è comunicata alla musica.

Quest' aria è preceduta da un recitativo di nove pagine e mezza, seguito da un altro di dieci. È vero che sono di una grande bellezza, ma è facile supporre che con la loro lunghezza finissero per annoiare un pubblico incapace di gustare tali finezze d' espressione.

8. — Duetto tra Megacle ed Aristea: « Nei giorni tuoi felici « (in *La magg.* temp. ord.). — L' amante svela all' amata di averla conquistata per un altro, che ella non ama e che dovrà amare, per gratitudine, come lui. Questa scena, una delle più interessanti e patetiche, ispirò al Pergolesi un duetto d'amore, che per tenerezza di sentimento e slancio appassionato, non ha l'eguale in tutta la produzione musicale del settecento. [1] Convien discendere sino al Bellini per ritrovare un duetto di tanta potenza commotiva. La musica di questo pezzo trovasi, nota per nota, tutta intera, come chiusa del second'atto, nella *Conversione di San Guglielmo,* oratorio composto dal Pergolesi nel 1731; ma io credo fermamente che vi sia stato interpolato dopo la morte dell' autore, come fu interpolato nella *Serva padrona* (1733) il duetto finale del *Flaminio* (1735).

E dico *fermamente,* perchè a chi consideri il significato delle strofe del *San Guglielmo* non può sfuggire la sua troppo palese incongruenza con il carattere e l'espressione di quella musica, la quale nell' *Olimpiade* segue, invece, passo passo il significato della poesia metastasiana, facendone rilevare tutte le più delicate sfumature. È vero che l' espressione musicale ha talvolta limiti così indefiniti, che uno stesso motivo potrebbe adattarsi, senza gran sconcio, ad un altro testo; ma qui non si tratta di un motivo uniforme, ma di un fraseggiare in più punti spezzato, per botte e risposte e con interruzioni significative. Citerò due soli esempi, non consentendomi di più l' economia dello spazio. Sono due passi di questo bellissimo dialogo cantato, due dei più salienti per potenza di

---

[1] Fu da molti citato come modello di duetto eroico (v. il Rousseau [Diction.] il Pianelli, il Napoli - Signorelli, ecc.) ed imitato. Il duetto dell' *Olimpiade* del Leo (rapp. nel 1737) sembra calcato su la falsariga di questo.

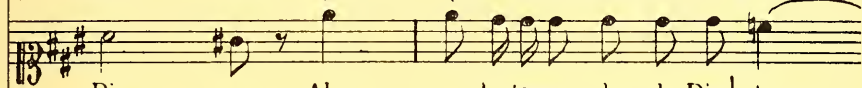
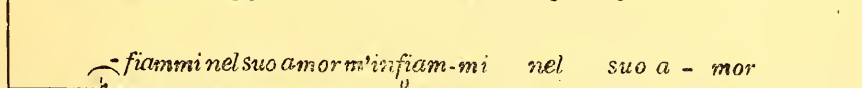
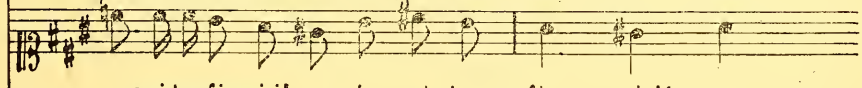
passione e verità di espressione. I versi che si trovano sotto le note sono i metastasiani dell' *Olimpiade ;* sopra ho messi quelli dell' oratorio per l' opportuno raffronto.

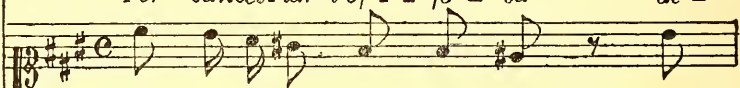
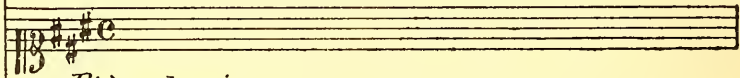
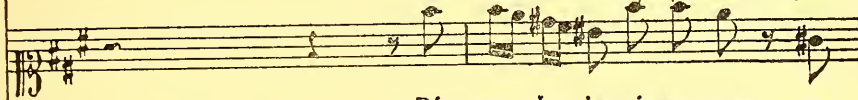
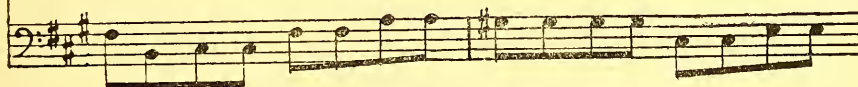
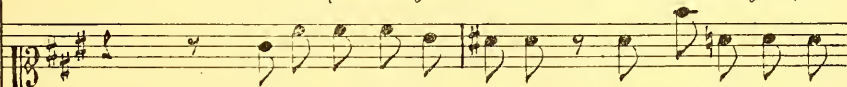
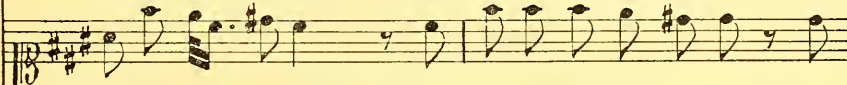
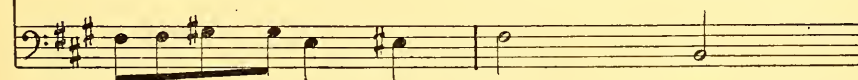
Aristea non sa spiegarsi la ragione della mestizia e del silenzio di Megacle, nel momento appunto in cui il suo cuore dovrebbe abbandonarsi con effusione alla gioia, ed insiste per indurlo ad aprirle l' animo suo. « Parla ! parla ! » gli dice, e pende ansiosa dalle labbra di lui. Ma Megacle, che non può rivelare il giuramento fatto all' amico, dopo una lunga pausa, sospirando le ripete : « Ricordati di me ! ». Questa frase è ripetuta in tono minore e con quel sentimenlale *Si b* su la quarta del tono, di cui poi fecero uso il Bellini ed il Donizetti nei momenti patetici. La partitura porta scritto a questo punto « *Lento e pp.* », e nell' accompagnamento tacciono la Viola ad il Basso.

La falsa risoluzione in *Fa magg.* esprime la dolorosa sorpresa di Aristea, e prepara l' esclamazione di vivo dolore, che segue: « Oh Dio! », significata da una dissonanza. Nella battuta successiva le due voci attaccano con un' altra dissonanza più stridente, quella di seconda minore, colla quale sembra che l'autore abbia voluto esprimere lo schianto dell'animo: « Ah che { tacendo / parlando } o Dio — tu mi trafiggi il cor ! ». [1]

[1] In questo esempio bisogna correggere due errori di stampa : 1. nella seconda battuta (parte dei Violini, la quarta nota del 2. dev'essere *Re* in luogo di *Mi*; 2. nella quarta battuta, la seconda nota del Basso dev'esser *Mi* in luogo di *Do*.

ti da-rà il cie-lo;
a- - vrai con-tento;
A- - ni-ma mi-a!
dol- -ce a-mor mi-o!
Oh Dio!
Ah!
Ta-ci!
Ah!
p
cresc
pp
cresc
spe-ra, spe-ra,
si,
Par-la! Par-la!
Oh
Ah, che peccai Ahi-me!
si
Ri- - cor-da-ti di me
Oh
Lento e pp
cresc.

spe - - ra.
Si, spera che il mio Di - o
Di - - - o
Ah, che tacen - do, oh Dio!
spe - - - ro, si
spero che il mio Di - - o m'in - - -
Di - - - o Ah
che tacen - do, oh Dio! tu
t'infiammi nel suo amor, t'infiam-mi nel suo a - mor
tu mi trafiggi il cor tu mi tra - - fig - - gi il cor
fiammi nel suo amor m'infiam-mi nel suo a - mor
mi trafiggi il cor tu mi tra - - fig - - gi il cor

Si osservi come questa splendida musica perda ogni vigore d'espressione ed ogni interesse, accoppiata al testo dell' oratorio, che la sforza a significare ciò che non può, anzi ad esprimere un sentimento opposto a quello da lei espresso, come nella frase in minore.

Nel secondo esempio è ancor più evidente il contrasto fra la tormentosa nervosità della musica, che tanto bene si adatta alla situazione drammatica dell' *Olimpiade,* e la pia rassegnazione delle parole dell' oratorio.

- te-sta il tuo fal - lir
- tendo il suo lan - guir
Per cancel - lar l'of - fe - sa pian-
Di ge - lo-sia mi mo-ro e
A Dio quant'è gra - di - to d'un cor ch'è già pen-
Chi mai pro-vò di questo af - fan-no più fu-
- gendo io vo' morir A Dio sa - rà gra - di - to d'un
non lo pos - - so dir Chi mai pro-vò di que-sto af-

- ti - to il pianto ed il do - lor il pian - -
- ne - sto più bar - ba - ro do - lor più bar - -
cor ch'è già pen - ti - to il pianto ed il do - lor il
fan - no più fu - ne - sto più bar - ba - ro do - lor più
rall.
- - - - - - - to ed il do - - lor
bar - - - - - - ba - ro do - lor
- - - - - - - to ed il do - - lor
bar - - - - - - ba - ro do - lor
rall.

ATTO II.

1. — Aria d' Alcandro (contr.): « Apportator son io — Del tuo maggior contento ». (in *Re magg.*). — Nel dramma metastasiano quest' aria manca; probabilmente fu domandata dal contralto, ed il maestro per contentarlo ve ne adattò una dell' « *Adriano di Siria* » (V. es. 8 di quest' opera: « Contenta forse vivere ».) E come si scorge bene che è un adattamento!

2. — Aria di Aristea: « Grandi, è ver son le tue pene. ». *And.te non tanto* (in *Do magg.* tempo ord.). — Uno dei pochi pezzi mediocri di quest' opera.

3. — Aria di Argene. « Che non mi disse un dì! ». *And.te* (in *Sol min.* 3/8). — Molto espressiva.

4. — Aria di Aminta (ten.): « Siam navi all' onde algenti ». *And.te* (in *Fa magg.* C.) con accompagnamento di Oboi e Corni. — La poesia contiene una delle solite similitudini, ma il maestro vi ha composto un pezzo notevolissimo per forma e contenuto. Anche l'orchestrazione è interessante. Le triole dei violini dànno all' aria l' andamento della barcarola; gli Oboi ed i Corni entrano colle loro larghe armonie alle parole: « Tutta la vita è mar », ottenendo un bellissimo effetto. Ecco la soave, poetica chiusa:

5. — Aria di Clistene (ten.): « So che fanciullo è amore ». *All. spiritoso* (in *Re magg.* tempo ord.) con accompagnamento di Oboi e Corni. — La poesia è una pastorelleria, e la musica si addice più all'opera buffa che alla seria.

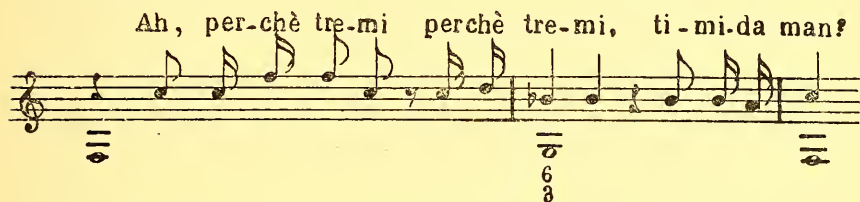
A quest'aria segue un recitativo di 14 pagine (sc VIII, IX, e X), lungo ma splendido; quello delle ultime scene meriterebbe uno studio particolareggiato.

6. — Aria di Megacle : « Se cerca, se dice. ». *Larghetto* (in *Do min.* 2). — Non mi fermerò ad analizzare questo pezzo tanto noto. Basterà fare osservare come essa mostri il grande progresso fatto dal compositore su la via della drammatizzazione dell' aria. Quanta correttezza di declamazione, quanta verità di espressione ed efficacia drammatica; quanta libertà nello sviluppo formale! Nessuna ricerca dell'effetto plateale, nessuna concessione al virtuosismo. Insomma, abbiamo del Gluck prima di Gluck.

7. — Aria di Aristea : « Tu me da me dividi ». *Presto* (in *Sol min.* C). — Pezzo di molto pregio. L' orchestra viene assai efficacemente in sussidio del canto ad esprimere lo sdegno ed il disprezzo di Aristea per Licida.

8. — Aria di Argene: « No, la speranza — Piú non mi alletta — Voglio vendetta — ». (In *Sib* C) — Composizione alquanto inferiore alla precedente.

9. — Aria di Licida: « Gemo in un punto e fremo ». *Spiritoso* (in Re magg. tempo ord.) con Oboi, Corni e trombe.

Tutta questa scena (XV), recitativo ed aria, è riuscita di molto effetto. Dopo la notizia del suicidio di Megacle e l' ingiunzione ricevuta dal re di abbandonare all' istante l' Elide come mentitore e mancator di fede, Licida è al colmo del dolore e dell'ira. Snudata la spada, fa per inseguire Alcandro, messo del re, poi si rattiene e vorrebbe immergerla nel proprio seno; ma la mano gli trema e sente agghiacciarglisi il cuore. Nello splendido recitativo trovo un'apostrofe d'un sapore tutto moderno:

ATTO III.

1. — Aria di Alcandro (contralto): « L' infelice in questo stato ». *And.te* (in *Re magg.* C).

Strofa d'ignoto autore, interpolata nel libretto per soddisfare all'esigenza dell' attore. Il maestro vi adattò i motivi d' un 'aria d' Emirena (la 1ª dell'atto I) nell' *Adriano* (« Prigioniera abbandonata).

2. — Aria di Aristea: « Caro, son tua così ». (in *La magg.* 3/8). — L' accompagnamento rimane alquanto nudo, ma la melodia, nella sua dolce affettuosità, è molto espressiva.

3. — Aria di Alcandro (contralto): « Torbido in volto e nero ». (in *Mi b*, tempo ord.) con accompagnamento di due orchestre; nella seconda figurano anche i Corni. — È un pezzo interpolato; poesia e musica appartengono all' *Adriano* (II, ultima aria di Farnaspe).

4. — Aria di Argene: « Fiamma ignota nell'alma mi scende ». *All.* (in Fa magg. 3/8). — È di qualche efficacia drammatica.

5. — Aria di Aminta (tenore): « Son qual per mare ignoto ». *Spiritoso* (in *Re magg.* tempo ord.) con accompagnamento di Oboi, Trombe e Corni. Strumentazione elaborata e colorita.

Spiritoso
Corni
V.i
V.e
Son qual per ma-re i--gno-to
nau-fra-go pas-sag--giero

6. — Marcia. *Grave non tanto* (in *Mi b*, tempo ord.). — La scena rappresenta il prospetto del tempio di Giove Olimpico, e la piazza adiacente, in mezzo alla quale arde un'ara. Clistene scende dall' ampia gradinata del tempio, preceduto da Licida « in bianca veste e coronato di fiori », vittima da immolarsi al dio, dal fido Alcandro e dal coro dei sacerdoti, recanti sopra bacili d'oro gli strumenti del sacrificio. Il Metastasio introdusse opportunamente in questa scena un coro di sacerdoti ; ma il compositore, costrettovi dalle esigenze del teatro d' allora, lo eliminò, come aveva fatto del precedente, ponendo in sua vece una marcia, che il Dent chiama ingiustamente « volgare », [1] ma che a me sembra nobile e maestosa.

Giudichi il lettore dagli esempi che cito. Il solo difetto che trovo in questo pezzo è la soverchia brevità; non dura che ventidue battute.

[1] V. *Sammelbände der Internal. Musik. Gesell.* Vol. VIII, 553.

Nè meno bella è la seconda parte: [1]

Grave non tanto

Violini

Corni

---

[1] Nella prima riga, in luogo di *Violini*, leggasi *Trombe*.

7. — Aria di Licida (sopr.) : « Nella fatal mia sorte ». *Amoroso* (in *Sol magg.* temp. ord.). — La poesia è d'altro autore e fu interpolata dopo le parole di Licida: « L' ultima grazia imploro — d' abbracciarlo una volta, e lieto moro ». — È una bella ed espressiva melodia.

8. — Aria di Clistene (tenore): « Non so d'onde viene - Quel tenero affetto ». *Tempo giusto* (in *Mi b*, C). — Anche questa è una melodia di non comune bellezza, avvivata da caldo sentimento. Noto un' efficace progressione, una novità, per quel tempo, s'intende, perchè in seguito fu troppo sfruttata, a cominciare dal Leo (*Andronaca*, II, 6 [1742]) e dal Jommelli (*Caio Mario* I, 3 [1746]) al Gounod (Faust: « Le parlate d'amor »). È questo l'ultimo pezzo cantabile dell' opera. Seguono poi ventisette pagine (!) di recitativo secco, interrotto soltanto da venti battute di recitativo obbligato, l'unico in tutto lo spartito, ed un brevissimo coro finale di nessuna importanza. Il recitativo secco si distingue, come tutti quelli del Pergolesi, per verità d'espressione e calore di sentimento ; ma la parte più interessante di questa scena finale sono le poche battute di recitativo obbligato.

Questa solenne invocazione a Giove, sia per il carattere che per la forma, è di una grande bellezza e di una gran forza drammatica. Credo che non ve ne sia esempio che l'uguagli, prima del 1735 ; certo ha una fisonomia così moderna, che potrebbe portare il nome di Gaspare Spontini.

Pa - - dre
e degli De-i
on-nipotente Giove
al cui cen-no si
muove
il mar
la
ter- ra
il ciel
di cui ripie-no è l'u-ni-ver-so

Riassumendo le osservazioni fatte, posso concludere che quest'opera, l'ultima delle serie scritte dal Pergolesi, ci attesta quale immenso progresso egli avesse fatto in pochi anni, per ciò che riguarda l'espressione ed anche la forma, nella composizione del recitativo, dell' aria e del duetto, e nella istrumentazione; ma ci dimostra altresì che neppure a lui, artista di gran genio, riuscì di svincolarsi completamente dalle pastoie che inceppavano il liberale e naturale sviluppo dell'opera seria in Italia. È evidente che egli cede mal volentieri alle imposizioni dei cantanti e dell' impresari: di fatti, di ventitre arie, quattro soltanto contengono vocalizzi, cioè quante erano necessarie per contentare le esigenze dei principali attori. Si consideri inoltre che i suoi vocalizzi non sono nè così stravaganti, nè così molesti, come se ne trovano nelle opere dei suoi contemporanei, del Vinci, per esempio, e del Sassone. L' analisi di questo spartito spiega altresì la ragione della sua caduta a Roma.

12. FLAMINIO. Commedia in tre atti [Prima rappres. T. Nuovo di Napoli, autunno 1735 (V. pag. 40)].

Partit. ms: a Napoli (Conservat. Il 3. atto è **autografo**), a Montecassino e a Bruxelles. — British Museum (Aria di Vastiano « Con queste paroline». A. I, 5. 3. Aria di Ferdinando « Lo caso mio ». II, 3. Aria del medesimo « Non si cchella ». I. 13.).

L' azione si finge avvenuta in una villa presso Napoli, deve abitano i fratelli Polidoro ed Agata, possidenti del luogo, e una giovane vedova, Giustina. Da poco tempo Polidoro ha presso di sè, in qualità di fattore dei suoi poderi, un giovane, che si fa chiamare Giulio, ma che in realtà è Flaminio, gentiluomo romano innamorato di Giustina. Quando Flaminio la conobbe in Roma, Giustina, promessa ad un altro, aveva respinte le sue proposte d'amore. Ora che ella è rimasta vedova e libera di sé, egli ritenta l' assalto, prendendo però le precauzioni necessarie per evitare il pericolo di una nuova ripulsa. Se non che, col suo non abbastanza dissimulato contegno verso l' amata, provoca lo sdegno dei suoi padroni; poichè Giustina piace a Polidoro, e Agata si è così pazzamente invaghita dell' avvenenente fattore che manda a monte il suo matrimonio, già stabilito, con Ferdinando.

Su questo intreccio di amori e su l'equivoco, in cui Flaminio fa rimanere per qualche tempo i suoi padroni, si basa tutta l'azione della commedia. Non vi manca l'elemento buffo, rappresentato dalle comiche avventure del leggiero e vanesio Polidoro e dagli amori di Vastiano con Checca, l'uno servo di Polidoro, l'altra domestica di Giustina. Ma nell' insieme prevale il patetico. Alla fine, Flaminio, quando è abbastanza sicuro d' esser corrisposto dalla vedova, svela il suo vero nome e la sua condizione e ne chiede formalmente la mano. In seguito di ciò, Agata ritorna, quantunque di mala voglia, al suo Ferdinando, e Vastiano sposa Checca in mezzo alla generale allegria. Polidoro filosoficamente si rassegna. A lui preme soprattutto di non perdere la libertà ed il lieto umore; e, rivolto ai futuri sposi, canta :

« Ite a godere, — Ch'io non v' invidio:
D'altre maniere (sic !) — Goder saprò ».

Questa commedia ha gli stessi pregi e gli stessi difetti delle altre del medesimo autore. È povera d'invenzione, trasandata e perfino spropositata nella forma; [1] mostra però un certo movimento nell' azione e calore di sentimento. L'amore di Agata per Giulio raggiunge in qualche punto la passione.

I due servi e Ferdinando, fidanzato di Agata, parlano in dialetto napoletano.

---

[1] Nella serenata di Polidoro, p. es., (Atto I, scena 4.) si legge : « E in gioco e in festa — *Con ella sta* ». ! !

L' opera non ha sinfonia. Si apre con la serenata che Polidoro canta, accompagnandosi col « chitarrino », sotto le finestre di Giustina. É un pezzo notevolissimo per la bellezza delle idee melodiche, la novità delle modulazioni ed una tinta romantica, che meraviglia in una composizione di quel tempo. Il poeta intese di rappresentare in Polidoro il tipo del giovane leggiero e vanesio, che vuol fare il patetico. Il compositore riuscì a riprodurlo egregiamente in altre scene della commedia [1] ma qui, abbandonandosi alla propria ispirazione, diede alla musica un'espressione troppo spirituale. Cosi la serenata, alquanto goffa ed arcadicamente melliflua, del Federico, si trasformò, nella traduzione musicale, in una ballata elegante e piena di sentimento.

[1] Come, p. es., nelle arie: « Amor che si sta accolto » (II, 1), « Queste frondi e questi sassi » (III, 1), « Non abbia più riposo » (III, 10)., nelle quali è evidente la caricatura dell'aria dell'opera seria.

tra fre sche fraschepper la fo - re sta cantan - do va.

la pa - sto-rel - la cantan-do va, tra fresche frasche cantando

va, per la fo-resta cantan-do va, cantan - do va,

Alla serenata segue una scena comica tra i due domestici, Checca e Vastiano, nella quale però, come in quasi tutte le altre simili di quest'opera, mi sembra che l'autore non sia riuscito così felice come nelle opere precedenti. La mestizia è la nota predominante del *Flaminio*. Qui si nobilitano e si rendono musicalmente sentimentali anche le smorfie di Checca, che, alludendo al suo Vastiano, sospira:

Bisogna ricordare che fu questo l'ultimo lavoro teatrale del Pergolesi, composto poco dopo il clamoroso insuccesso dell'*Olimpiade*, e quando il malore, che da qualche tempo insidiava la salute dell'infelice maestro, cominciava a manifestare i primi segni della sua micidiale violenza. Aveva forse il dolore inaridita in quel giovane cuore la fonte, già così

ricca, della gaiezza e della giocondità? Non so. Certo è che nei pochi pezzi buffi di quest'opera manca quella schietta espressione di vivace letizia, che si riscontra nella *Serva padrona,* p. es., e nel *Maestro di musica.* Sembra che il compositore faccia uno sforzo per trovare la nota gaia. Lo stesso duetto « Per te ho io nel core », che è il pezzo più brioso dell'opera, e che poi, come ho dimostrato, venne inserito nella *Serva padrona,* è, a parer mio, inferiore, per tale riguardo, agli altri di questo intermezzo. Le scene più belle del *Flaminio* sono le patetiche; le arie più ispirate quelle di Agata e Ferdinando, amanti non corrisposti,

I pochi esempi qui riferiti saranno sufficienti a mostrare al lettore quanta sincerità di sentimento, qual impeto di passione il compositore abbia saputo trasfondere nelle parti di questi personaggi.

Agata, addolorata per l' indifferenza di Flaminio verso di lei, che l'ama tanto, cerca d'impietosirlo (A. I, sc. 8): [1]

Ma, dalle risposte evasive di lui, ella sospetta che quel cuore palpiti per un'altra donna, e dà in ismanie (A. II, sc. 8):

[1] Il tempo di questo esempio è *And.te*.

Quando poi viene a scoprire l'amore di Flaminio per Giustina, Agata è disperata, maledice il momento in cui vide l' ingrato, e vorrebbe essere stata colpita dal fulmine « prima di accogliere — si abbominevole — mal nato umor »:

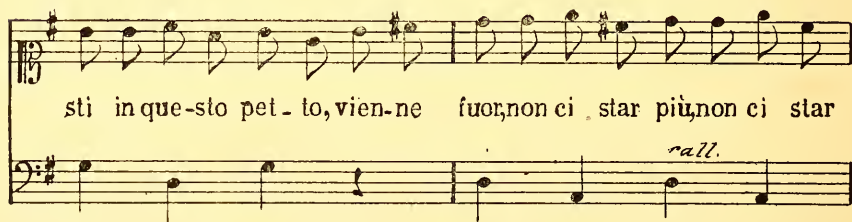
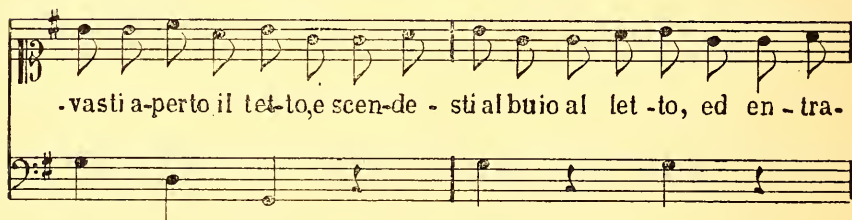
Egual disillusione ed egual dolore toccano a Ferdinando, il promesso di Agata, il quale, ritornato, dopo breve assenza, presso l'amata, la trova fredda e sprezzante. « Perchè tanto cambiamento? Comprendo; tu ami un altro. Eppure io ti sono stato sempre fedele » (A. I, sc. 13). [1]

[1] Secondo alcuni a quest' aria somiglierebbe l'*Eia mater* dello *Stabat!* Confronti da sè il lettore. (V. più innanzi l'analisi dello *Stabat).*

Agata lo respinge: « Non vo' tal sposo — Più a me non piace — Può darsi pace! »

Ma il poveretto non sa darsi pace, (A. II, sc. 3):

E si lamenta di quell' anima menzognera e crudele con accenti di vivo dolore:

Un pezzo caratteristico è la canzone di Checca, tolta certamente da qualche canto popolare. La domestica di Giustina giunge in scena nel momento in cui Polidoro, sdegnato per la ripulsa della sua amante, si abbandona ad escandescenze da pazzo, e si lascia cadere a terra come tramortito; credendolo indemoniato, ella si accinge a fare gli esorcismi d'uso, e, messa una chiave sul petto di Polidoro, canta (III, sc. 10):

II.

MUSICA DA CAMERA

a). *Cantate*

Parecchie *Cantate* vanno sotto il nome del P. Quelle che mi risultano autentiche sono le seguenti:

1. — « Nel chiuso centro ». (intitolata *Orfeo).*
2. — « Chi non ode e chi non vede ».
3. — « Ove tu, ben mio, non sei ».
4. — « A te torna il tuo Fileno ».

(1–4: Per Soprano, con acc. di V., Viola e B.)

5. — « Dalsigre, ahi, mia Dalsigre ». Per Sopr. col solo B. d'accomp.

Si trovano ms. nella bibl. del Conservat. di Napoli [1] e in moltissime altre biblioteche d'Europa.

Quattro ne furono date più volte alle stampe. Il Gerber, nel suo *Hist.-biogr. Lexikon der Tonkünstler* (Leipzig. 1790), ne cita un'edizione romana del 1738. Le altre sono:

Quattro cantate *per una voce di soprano con acc.* di 2 V. Viola e *B.* — Napoli, Marescalchi. — Le trovo citate nel « Catalogue de la Bibliothèque de Mr. J. A. De la Fage. — Paris, Potier. 1862 ».

id. — Napoli, raccolte da Gioacchino Bruno (Badia di Montecassino; British Museum).

id. — London, Preston & Son (British Mus.).

id. — London, Bremner (R. Bibl. di Berlino).

---

[1] Il Florimo erroneamente classifica tra gli autografi la 5ª di queste cantate.

Un breve tratto (primo recitativo e *Largo*) della seconda di queste cantate: « Chi non ode » fu pubblicato dal Reichardt nel 2.° volume del suo *Musikal. Kun stmagazin.* — Berlin, 1791.

Edizioni speciali ebbe la prima, che porta comunemente il titolo di:

Orfeo. — Paris (nel vol. V. p. 275 dei *Principes de composition des écoles d'Italie,* etc. - 1808).

id. — Milano, Ricordi (nell'*Antologia Classica* del 1851).

Orfeo. — Riduz. per canto e piano. — Napoli, Stabilimento Partenopeo [soltanto l'All.°, cioè la second'aria] (Conserv. di Napoli; Liceo B. Marcello. di Venezia).

id. id. — Lipsia, Breitkopf & Härtel (1883), per cura di H. M. Schletterer.

Una riduzione della prima aria della seconda Cantata: « Ove tu, ben mio, non sei » fu pubblicata a Napoli dal citato Stabilimento Partenopeo.

Alcuni biografi del P. citano il *Giasone,* cantata ms. a 5 voci, e l' *Issipile*, raccolta di cantate, stampata a Londra; ma s'ignora se ancora se ne conservi qualche esemplare. La R. Biblioteca di Copenaghen possiede ms. una cantata con testo danese: « Gläder Eder », che reca il nome del Pergolesi.

Le cantate del Pergolesi furono scritte tutte per una sola voce. Le più estese ed elaborate sono le due prime. Esse si distinguono su tutte quelle del loro tempo per il carattere eminentemente drammatico.

La seconda si compone d'un *Tempo Giusto* (im Mi b, temp. ord.), *un recitativo secco,* un breve *Largo* (in Fa min., temp. ord.) un altro *recitativo,* parte *secco* e parte *obbligato,* molto bello, e un *Presto,* diviso in due tempi (2/4 in Mi b; 3/4 in Do min.) - Caratteristico è il *Largo.* Le poche note, che servono di preludio, dànno al pezzo l' intonazione del più profondo dolore:

La figurazione sincopata dell'accompagnamento si ripete di tanto in tanto incalzante. Le parole dicono : « Tu dovresti, amor tiranno — O scemare in me l'affanno — O addolcire il tuo rigor ». A legger queste parole e quelle dello splendido recitativo d'*Orfeo* di cui più innanzi citerò

un passo, a sentire la musica vibrante di sincera passione, la mente corre spontanea a qualche amore sventurato del maestro.

Superiore a tutte però è la prima, che va comunemente sotto il nome di *Orfeo*. Essa è, anche dal lato formale, una delle più elaborate e perfette composizioni che siano uscite dalla penna del Pergolesi. [1]

Nelle parti del quartetto d'accompagnamento non vi sono raddoppi; ciascuna cammina indipendente dall'altra, contrappuntando ed armonizzando elegantemente fra loro.

Nel primo recitativo *(obbligato)* troviamo uno dei più antichi esempi di enarmonia : [2]

Al recitativo succede un'aria (Amoroso, in Mi b, temp. ord.), poi un *recitativo secco* ed un'altr'aria *(Presto moderato,* in Fa, temp. ord.). Le arie hanno slanci e movenze tutte moderne, i recitativi una potenza drammatica, come pochi in quel tempo. La chiusa del recitativo secco, uno dei più espressivi che io conosca, una specie di melodia indefinita, ricorda *stranamente i recitativi* del Lohengrin. [3]

---

[1] Anche i contemporanei n'ebbero un altissimo concetto. « On regarde » — scriveva il De Brosses — « sa cantate d'*Orphée*, comme la meilleure des cantates italiennes » *Lettres fam.*, p. 340).

[2] Lo nota il Prof. A. Galli nella sua *Estetica* (p. 460), ma l'aveva già avvertito il Rousseau *(Diction. de musique.* Paris, 1768, p. 197).

[3] Nella quinta battuta, in luogo di « invece », leggasi « vivere ».

b). *Arie diverse*

« **Io mi rido** ». — Serenata a 2 v. con strum.

Part. ms.: Royal College of. Music. di Londra.

« **Le souhait** ». — Canzonetta. Questa canzonetta, popolarissima in Francia è attribuita comunemente al francese Riboutté, appartiene invece al Pergolesi, come afferma il Du Mersan (*Chansons nationales et populaires* de France).

« **Madre, e tu, ingiusta sposa** ». — Aria, su poesia tratta dalla *Merope*.

Part. ms.: citata in un antico catalogo della casa Breitkopf. (1765).

« **Misero me, qual gelido tormento** ». — Aria, su poesia del *Demofoonte* del Metastasio.

Part. ms.: Bibl. di Corte di Vienna.

« **Per fuggirti io pena avrò.** » — Aria, su poesia del *Leucippo*.

Part. ms.: cit. in un antico catalogo della casa Breitkopf. (1765).

« **Se tu m'ami** ». — Arietta.

Riduz. per canto e piano, pubbl. da A. Parisotti nel Libro I. (fasc. 3°) delle *Arie antiche*. (Milano, Ricordi).

« **Tre giorni son che Nina** ». — Siciliana per Sopr. con accompagn. di 2 Viol., Viola e B. Trovasi ms. in moltissime biblioteche.

La Casa Schlesinger di Berlino ne pubblicò la partitura e la riduzione per canto e pianoforte; di quest'ultima si trovano altre edizioni italiane e straniere, antiche e moderne. Sembra che sia stata pubblicata per la prima volta, come composizione staccata, e sotto il nome del Pergolesi, poco oltre la metà del secolo XVIII, in Inghilterra, dove era già nota sin dal

1749, per essere stata inserita in un' opera d' incerto autore, stampata in quell'anno a Londra: *I cicisbei ridicoli.*

Riduz. per pianoforte del pianista Thalberg (V. *Arte del canto applicata al pianof.: Serie 1*),

Trascriz. per pianof. del maestro Luigi Siri. — Napoli (1863).

Riduz. a terzetto per le voci di Ten., Barit. e Basso, del maestro Vincenzo Cirillo. — Napoli 1862).

Non è mancato chi ha negato al Pergolesi la paternità di questa celeberrima canzonetta. Primo fu il dottor Spitta, [1] già professore di storia musicale nell' università di Berlino, il quale, avendola letta nella partitura della *Bohémienne (La zingara)* di Rinaldo da Capua, stampata a Parigi nel 1755, l' attribuì senz' altro a questo compositore. La sua ipotesi si appoggia sul fatto che, mentre i pezzi d' altro autore inseriti nella *zingara* recano il nome dell' opera donde furono tolti, la siciliana non ne reca alcuno. L'appoggio è ben fragile, poichè la canzonetta non appartiene ad alcun opera, ma è un pezzo staccato. Secondo lo stesso Spitta, l' antico editore inglese l' avrebbe pubblicata sotto il nome del Pergolesi per speculare sul suo nome. Questa seconda ipotesi non è più solida della prima. Che necessità poteva avere quell' editore di ricorrere ad una mistificazione se la composizione, già tanto nota ed universalmente applaudita, non aveva bisogno di raccomandazione alcuna?

Dopo lo Spitta, l'inglese Wm. Barclay Squire [2] partendo sempre dal preconcetto che questa sicilana non è del Pergolesi, prese a far nuove indagini, e concluse: 1. che neppure il Da Capua è autore della composizione; 2. che questa comparisce in altre opere del 700, ma sempre come *interpolazione* e senza nome di autore; 3. che « alcune circostanze contemporanee » (ma quali?) « dimostrano » (?) essere stata scritta da Vincenzo Ciampi.

Quanto a me, esaminati lo stile ed il carattere della famosa canzonetta, non esito ad affermare che essa è veramente opera del nostro. Nella soave mestizia che emana da questa composizione, nel vivo pathos che l'anima tutta, ravviso la nota individuale, che contraddistingue nettamente il Pergolesi da tutti i maestri contemporanei. Oltre a ciò,

---

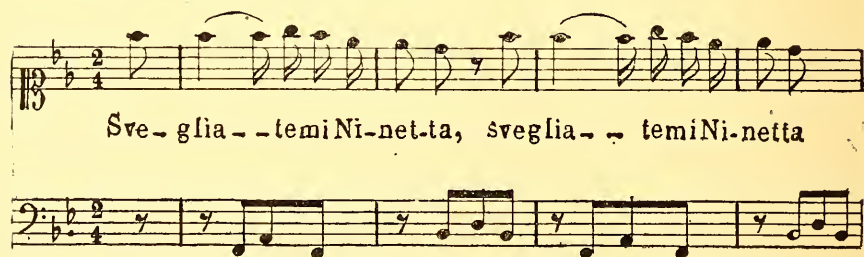
[1] « Vierteljahrschrift für Musikwissen. » del 1887.

[2] « Musical Times » del 1899 e « Zeitschrift. der Internat. Musikgesel », II, p. 67-69.

certi movimenti, certi ritmi, certe figurazioni e persino qualche frase s' incontrano sovente nelle altre composizioni del Pergolesi: Si guardi, per esempio, lo spunto: [1]

e si confronti col principio della seconda parte dell' aria di Aristea nel prim'atto dell' *Olimpiade* (v. *Olimp.*, Es. 2), con lo stacco della seconda sonata per due Viol. e B., dove si riscontra lo stesso salto di 5ª ascendente

e con i due esempi da me citati nell'analisi della *Morte di S. Giuseppe*, nel primo dei quali trovasi anche la stessa scala ascendente del Basso.

Si guardi poi il seguente passo:

e si confronti con un passo, parimente quì citato, della prima aria del Soprano nella *Livietta e Tracollo*, alle parole: « Sembra proprio un amorino — Trasformato in contadino ». La medesima frase vi è ripetuta nota per nota e nel medesimo tono.

---

[1] Cito i passi secondo la lezione originale, facendo osservare al lettore che in molte edizioni, specie moderne, il canto ha subito qualche leggiero mutamento, e l'accompagno è stato quasi completamente cambiato.

c). *Composizioni strumentali*

12 SONATE per 2 Violini e Basso [1]

Part. ms.: Conserv. di Napoli; R. Bibl. di Dresda.

Part. stamp.:

Twelve Sonatas for Two Violins and a Bass or an Orchestra....... Printed, for *Mr. Webb*, Organist of. Windsor, and sold. by *R. Bremner*.

Non reca data, ma il volume dev'essere uscito alla luce nella seconda metà del sec. XVIII, perchè lo trovo citato nella prima edizione del Dizionario del Gerber (1790): Bibl. Wagener; British Museum.

La settima (in *Sol* min.) trovasi citata nel catalogo del 1764 della casa Breitkopf di Lipsia.

La prima e la seconda fu inserita dal sunnominato Bremner nella sua raccolta intitolata: *Periodical Trio à deux Violons et Basse. London.* [2]

Sono scritte per due Violini e Basso numerato da eseguirsi al cembalo. Si compongono tutte di tre tempi: il primo un *Moderato* o *All.* o *Presto;* il secondo un *Adagio,* o *And.te* o *Larghetto;* il terzo un *Presto* o *All.* I *Presto* son tutti di stile fugato.

Queste composizioni assegnano al Pergolesi un posto elevatissimo anche nel campo della musica strumentale; son tutte eccellenti per condotta, varietà di ritmi, freschezza e spontaneità d' ispirazione. Una loro speciale caratteristica è quella di presentarsi spesso nella doppia veste, classica e romantica. Vi sono certi tempi che li diresti dalla penna del Mozart, mentre, e più spesso, ci abbattiamo in passi di vera sonata drammatica, d'un sapore di modernità che meraviglia. E allora abbiamo l' illusione che il Pergolesi sia vissuto dopo il Mozart. Certo è che questa musica, sia per il vivo pathos che la anima, che per una certa libertà di movenze e di sviluppo formale, ci sembra spesso più vicina a quella del Beethoven, del Weber e dello Schubert, che non a quella del grande Salisburghese [3]

---

[1] Da alcuni biografi si fa giungere a 30 il numero di queste *Sonate,* che vanno anche sotto il nome di *Trii.*

[2] Il Fétis (copiato poi dal Florimo) cita queste Sonate un' edizione uscita ad Amsterdam, che io non conosco.

[3] Il dott Oeuss giustamente osservò che nel bel mezzo del primo tempo della seconda Sonata, esce fuori all'improvviso un passo che richiama involontariamente alla memoria i « Ringstellen » dell'*Euryanthe* del Weber. (*Zeitschrift der Internat. Musikgesellsch.* 1907). — E l' *Andante* della sonata VIII non è tutto di sapore beethoveniano?

Come in tutte le composizioni da camera, in queste sonate il Pergolesi ci si mostra molto accurato nella parte tecnica. Contrappunto ed armonizzazione, specie nei fugati, son molto elaborati ed ingegnosi, pur non lasciando trasparire mai lo studio, nonchè l'artificio.

Recentemente si è pubblicata un'edizione italiana di tutta la raccolta:

12. Sonate per 2 Violini e Basso numerato, liberamente ridotte per Violino e Pianoforte da A. Longo, coll'aggiunta della riduzione per Violoncello di L. S. Giarda. — Milano, Ricordi (1903).

Si deve dar lode al Prof. Longo di aver rimessi alla luce questi preziosi gioielli e di averli additati all'ammirazione degl'Italiani. Peccato che la sua riduzione, occultando il giuoco delle parti, abbia qualche volta alterata l'originale fisionomia della composizione.

Le due prime (in *Sol magg.* e in *Si b magg.*) sono state stampate nella seguente raccolta: **Collegium musicum,** *Triosonanten von Locatelli, Porpora, Graun, Sammartini, Pergolesi, Krebs, Gluck, bearbeit, und herausg, von Hugo Riemann. — Leipzig, Breitkopf und Hartel* (1906).

Lo stesso Riemann ha pubblicato quest'anno (1910) quelle in Re magg., in La magg., e in Mi magg. per le stampe del Liepmannssohn di Berlino.

Il Riemann conserva intatte le tre parti e svolge il basso con cóntrappunti, forse troppo ricchi talvolta, ma sempre di buon gusto e conformi allo stile dell'autore.

SINFONIA *per Violoncello e Basso continuo.* Part. ms. Conserv. di Napoli e di Milano. Upsala.

Riduz. con accompagn. di pianoforte di Giuseppe Schmid, per cura della Pergolesi - Gesellschaft di Monaco di Baviera. — München, Wunderhorn Verlag. 1910.

SONATA *per Violino con acc. di due Viol., Viola e Violoncello.* Part. ms.: Conserv. di Napoli e di Milano.

CONCERTO *a Flauto traverso con acc. di due Violini e Basso.* Citato in un antico catalogo della casa Breitkopf. di Lipsia.

SONATA *in Re magg. per Pianoforte.* — Edizione critica istruttiva per cura di Giulio Azzoni. — Firenze. Ed. Valle de Paz. (1909).

6. CONCERTINI per 4 Viol., Alto, Violone, e Basso Cont. in partizione. Part. ms. di 69 pagine: appartenne alla Bibl. del celebre musicologo F. Commer. Part. ms. di 69 pagine. Ignoto a tutti i biografi del Pergolesi ed all' Eitner, questo manoscritto appartenne alla Biblioteca del celebre musicologo F. Commer, ed ora è posseduto dal libraio Liepmanassohn di Berlino.

Tutti e sei i concertini si aprono con un tempo lento: N. 1, *Grave* (in Sol magg. tempo a cap.); n. 2, *Largo* (id., tempo ord.); n. 3, *Grave assai sostenuto* (in La magg., 2); n. 4, *Largo* (in Fa min.; tempo ord.); n. 5, *Affettuoso* (in Mi b, 3/4); ma ciascun pezzo, nel corso del suo sviluppo, varia spesso di movimento. P. es. nel n. 1, al *Grave* succede un *All.*, poi un altro *grave staccato* (solo di Violoncello), un solo di violino in Mi min. e finalmente un *All.* (12/8). Nel n. 3, al *Grave* di 10 battute segue un « Canone di Palestrina, e cappella », poi 4 battute di *Adagio*, un *And.te* e infine un *Vivace* (9/8). Nel n. 5. all' *Affettuoso* segue un *Presto* (tempo a cap.), poi un *Largo* (3/2) ed finalmente un *Vivace* (3/4)

Lo stile di queste composizioni è il medesimo delle sonate. Non vi sono raddoppi, ma sei parti reali; il primo violino ha per lo più una parte concertante; il secondo cammina sovente per imitazione con esso, ed anche le altre parti sono cotinuamente attive. [1] Al pari delle sonate, anche questi concertini sotto l'antichità della forma racchiudono uno spirito di modernità, che meraviglia per il tempo in cui furono composti. Eccone un breve saggio: il Largo n. 4:

[1] Queste indicazioni mi furono gentilmente fornite dal Sig. Conte di Saint-Foix di Parigi, al quale porgo le più vive grazie.

tr
tr
tr

III.

MUSICA DA CHIESA

a). *Oratori*

1. **LA MORTE DI S. GIUSEPPE.** Oratorio a 4 voci in due parti. S' ignora quando e dove fu cantato per la prima volta; ma dall' analisi della partitura si rileva che fu una delle prime opere del Pergolesi. Io ritengo che la composizione di questo oratorio abbia preceduto d'un anno almeno quella del *S. Guglielmo* (v. Parte prima, pag. 21). Partit. ms. Istit. music. di Firenze; Conservat di Bruxelles; Società Musikfreunde di Vienna; Abazia di Einsiedeln; Royal College of music di Londra; Casanatense di Roma. (Aria di Maria S. S. nella prima parte: « Pellegrin che in folto orror », e di S. Michele nella seconda: « Vola intorno al primo raggio »; terzetto: « Intanto chiudi i lumi »). L' esemplare da me letto è quello che si conserva nell' Istituto musicale di Firenze, un volume di 173 pagg.; carattere del settecento. Gl' interlocutori sono: S. Michele (sopr.), Amor divino (sopr.), Maria SS. (contralto), S. Giuseppe (tenore).

Il libretto (di cui s'ignora l' autore) è sciatto e scipito, privo d'intreccio, dai personaggi senza carattere, dai versi cascanti, non animati mai da una immagine veramente poetica. La musica è composizione d' un principiante di genio; essa contiene molte delle caratteristiche dello stile pergolesiano, ma nascoste dietro le frange dei sovrabbondanti ornamenti e delle pedantesche reminiscenze scolastiche. V' è tutta la leggerezza e lo spensierato brio dell'adolescente: scale, trilli, gorgheggi, tutto il bagaglio dei gingilli che poi l' autore in massima parte smetterà, non appena (ed

avverrà ben presto) egli avrà acquistata più esperienza e riflessione, ed ottenuto un libretto migliore. Le melodie sono sempre graziose ed attraenti, ma in generale, poco adatte al soggetto, come il testo poetico, e non sempre corrispondenti al senso delle parole. Nella forma v'è molto convenzionalismo di scuola. I recitativi brevi hanno il più delle volte la cadenza, separata secondo l' antica grafia; l' autore non osa ancora far uso esclusivo della nuova.

Fin da questo primo saggio il Pergolesi rivela la tendenza a dar molta varietà all'accompagnamento e a rendere il canto indipendente da esso.

Precede l'oratorio una brevissima sinfonia in tre tempi: *All.* C, di 37 battute; *Larghetto*, $^3/_4$ di 16; *Presto*, $^3/_8$ di 21.

I pezzi si succedono nell'ordine seguente:

Parte I.

1. — Aria di S. Michele; « Sono spirito immortale — Io non so che sia il morire ».

La forma è la solita: prima parte con ripetizione del motivo alla quinta del tono; seconda parte assai breve, in minore;

Vi sono vocalizzi.

2. — Aria di s. Giuseppe: « Se a un sì bel foco — Ardei sì poco — Chiedo perdono — Spero pietà », con lunghi vocalizzi.

3. — Aria dell' Amor Divino: in forma di fugato.

4. — Aria di S. Michele: « Appena spira — Aura soave — Parte la nave — E tutto mira — Placido il mar », con accompagnamento di Quartetto, più gli Oboi ed i Corni. Comincia con una bella frase ed un grazioso accompagnamento. Peccato che ne guastino l'espressione le triolette ed i vocalizzi!

5. — Aria di Maria SS.: « Gradite ferite — D' un Dio tutto amore — Chiunque ne more — A viver ne va ».

6. — Aria di S. Giuseppe: « Non può chi tutto può — Darmi la morte, no — Qualor ne gode il cor — L'aria gioconda ». È un *larghetto*, preceduto da un preludietto eseguito dall' *Arciliuto* e dalla *Violetta d' Amore*. L'aria è accompagnata dal Cembalo con rispostine dei detti strumenti. Il pezzo è tutto di gusto *rococò*, quantunque non privo di grazia e di eleganza.

7. — Aria di Maria SS.: « Pellegrin ch' in folto orror — Tra la speme ed il timor ». — *Spiritoso.* È una specie di fugato, ben condotto ed abbastanza espressivo.

8. — Duetto (Maria SS. e S. Giuseppe): *Larghetto* (C). Il Tenore dà principio al motivo; il Contralto lo ripete alla quinta del tono, quindi le due voci si alternano con rispostine, ed in fine si riuniscono per terze.

9. — Aria di S. Giuseppe : « Dolce auretta — Che alletta, che piace — Più vorace — Fa un debole ardor ». *Allegro* (3/8), con accompagnamento di Quartetto con Oboi e Corni. È un bel motivo, ma quelle noticine saltellanti meglio si adatterebbero ad uno *scherzo* di sonata, o ad un'aria d'opera buffa.

PARTE II.

1. — Aria dell'Amor Divino : « E può rinascere — Chi non morì? ». È un *All. spiritoso* (C) con virtuosità, il cui stacco ricorda alquanto quello della prim'aria del *Maestro di Musica ;* e forse starebbe più a posto in un' opera simile che in un oratorio.

2. — Aria di Maria SS. : « Pastorello in mezzo ai fiori, — Quasi un fior più vago e bello — Dorme e aspetta il nuovo dí ». A*ndantino* (3/8). — Nell' accompagnamento egregiamente colorito, al Quartetto si aggiungono i Corni e, invece degli Oboi, i Flauti, bene a proposito introdotti in quest'aria delicata e graziosa, per quanto anch'essa un pochino imbellettata. Quando il librettista gli offre una situazione poetica, sia pure un po' arcadica come questa, il compositore si sente nel suo centro e riesce espressivo ed efficace. Ma in quest' oratorio egli è troppo spesso costretto a trovarsi di fronte all' artificioso, al falso e persino al puerile ed all'insulso.

3. — Aria di S. Michele : « Vola intorno al primo raggio — L' augelletto vezzosetto ». — V'è un continuo rincorrersi di scale vocali e strumentali, artificio descrittivo alquanto puerile e scolastico per significare il volo dell' « augelletto ».

4. — Terzetto per due Sopr. e Ten. (S. Michele, Amor Divino, S. Giuseppe). — È un pezzo condotto con maggior sostenutezza di stile e sobrietà di ornamenti degli altri, ma, cosa rara nelle composizioni pergolesiane, alquanto freddo. Evidentemente l'ispirazione del giovanissimo compositore non potè sottrarsi dalla malefica influenza di due versi sconclusionati, slombati e zoppicanti.

5. — Aria di Maria SS.: « Vanne, va ! Verrà quel dì — Che il ruscel che si partì — Rieda lieto in braccio al mar ». *All. e Spiritoso.* — Anche questo è un pezzo di stile fiorito. I violini primi e secondi molto lavorano di piccoli contrappunti, ricchi di trilli e semicrome.

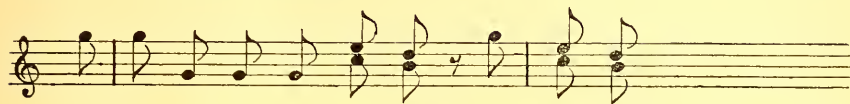
6. — Aria di S. Giuseppe, moribondo. — Qui riconosciamo finalmente il nostro Pergolesi. La situazione veramente patetica, davanti alla quale anche il librettista sa sollevarsi alquanto, eccita l'estro del compositore, che ci dà qui una pagina di musica ispirata e piena di verità d' espressione [1] :

Bello è anche il recitativo obbligato che precede quest' aria.

7. — Aria di S. Michele. — Qui il librettista ritorna a verseggiare terra terra, e trascina con sè anche il compositore, la cui musica sembra una caricatura del testo. S. Michele augura ad ogni buon cristiano una morte dolce e serena come quella di S. Giuseppe ; ma il librettista esprime un tal concetto con versi come questi : « Potesse ogni mortale — Con un deliquio eguale — Morir anch' ei così ! »; la cui goffaggine è posta in maggior rilievo dal motivo *All. assai,* a cui si accoppiano.

Non mi sembra inutile far notare che il principio di questo motivo con la sua figurazione ritmica, la rispostina a guisa d' eco e la scala

[1] La parte vocale deve cominciare con *Do*, non con *Re*, come erroneamente trovasi stampato.

ascendente del basso, rammenta molto lo stacco della famosa siciliana: « Tre giorni son che Nina ».

8. — Coro. *(All. spiritoso;* 3/8). — Così è chiamato nella partitura, ma sono gli stessi attori che cantano. É un breve pezzo di nessun rilievo, consimile, nella forma e nel carattere, ai cori delle opere.

2. **LA CONVERSIONE DI S. GUGLIELMO D'AQUITANIA,** dramma sacro a 5 voci in tre atti. [Prima rappresent., Napoli, Chiostro di S. Agnello Maggiore, estate 1731. — V. Parte prima, pag. 21]. Partit. ms.: Conserv. di Napoli,[1] Archivio dell'Istituto Leardi in Casal Monferrato; Real Bibl. di Berlino; Casanatense di Roma (aria di S. Bernardo: « Dio s'offende » [I, sc. 4]; recitativo ed aria del med.mo: « Cosi dunque si offende ». [I. sc. 7]; aria: « Tra fronda e fronda [II, sc. 13]); Istituto mus. di Firenze (Aria di S. Bern.: « Come non pensi »).

Quest' ultima aria trovasi stampata nella raccolta: *Cinque arie p. canto e piano f. di G. B. Pergolesi.* — Napoli, Stabilimento Partenopeo (Cons. di Napoli; Bibl. del Liceo mus. Ben. Marcello di Venezia), e porta il seguente titolo: *Parole di S. Bernardo,* **poste in musica nell'ultimo periodo di sua vita** (!!) *da Gio: Battista Pergolese.*

L' esemplare da me esaminato è quello che si conserva nella biblioteca del Conservatorio di Napoli. Consta di due volumi di 202 pagg. compless.; in fronte al primo si legge: *Li Prodigi della Divina Grazia nella | Conversione di S. Guglielmo | Duca d'Aquitania | Dramma Sacro | musica sig. Gio: Battista Pergolesi | rappresentato nell'anno 1731.*

I personaggi sono cinque [2]: S. Guglielmo (Sopr.), Angeli (Sopr.), Demonio (Basso), Capitan Cuosemo (Basso).

Della sinfonia (chiamata nel ms. Introduzione), ho già fatto parola, giacchè è la medesima che l'autore prepose, quattro anni dopo, alla *Olimpiade.*

---

[1] Erra lo Schletterer (op. cit.), affermando che la bibl. del conservat. di Napoli possiede l'autografo di quest' oratorio. Disgraziatamente l'autografo, è, sino ad ora, irreperibile, come quelli della maggior parte delle composizioni di questo autore.

[2] Nell' esemplare posseduto dall'Istituto Leardi di Casal Monferrato manca a parte del Capitan *Cuosemo.* L' oratorio, quindi, è ridotto a 4 voci.

Se si confronta la musica di quest'oratorio con quella del precedente, di leggeri si scorge il grande cammino fatto dal giovanissimo compositore nel campo della tecnica artistica, dell' invenzione melodica, e, sopratutto, della veritá di espressione.[1] Ma quì egli trovò un grande valido collaboratore nel librettista, che, se non poteva meritare il nome di poeta, era tuttavia letterato di qualche merito ed uomo di buon senso e buon gusto. Una vera e propria azione drammatica non possiamo cercarla in questo dramma sacro, non dissimile da tutti gli altri che si scrivevano in quel tempo; si tratta dell'eterna lotta del genio del male e il genio del bene: l' Angelo che vuol convertire alla fede ed alla vita cristiana il Duca d'Aquitania, e il Demonio, che si sforza con ogni mezzo e con ogni possa di farlo rimanere avvinto nei lacci del peccato. Ognuno dei combattenti cerca un alleato: l'Angelo è sostenuto dall' eloquenza potente di S. Bernardo, il Demonio trae dalla sua il capo delle milizie del Duca. Inutile dire che la vittoria rimane dell'Angelo, Guglielmo muore pentito e raccomandando al Signore la salvezza dell' anima sua, mentre il Demonio « torna all'ombra e si dispera ».

Per meglio ottener lo scopo di educare dilettando, o per l' innata propensione dei Napoletani alle buffonerie, il librettista introdusse nell' oratorio un personaggio buffo ed alcuni episodi comici. Il *Capitan Cuosemo* (Cosimo), capo delle milizie del Duca, è la caricatura del militare, millantatore e pauroso, e, affinchè riesca più ridicolo, si fa parlare in dialetto napoletano. Egli non sa che colui che ha preso a spalleggiare è il Demonio, e tuttavia il suo aspetto poco lo rassicura: « Vì a che azzardo me trovo! — Vì a che riseco stongo io poveriello! — Chisto è frate carnale a Farfariello (il diavolo!) ». Quando si trova davanti all'Angelo, che lo rimprovera acerbamente di aver tradito il suo signore e lo minaccia di gravi castighi, trema tutto dalla paura. « Sto fegliulo (figliuolo) » — grida — « me fa sparpeteiare (palpitare) ». Il Demonio lo deride che tema d'un fanciullo; ma egli protesta d' essere un valoroso ed intrepido soldato, un leone, un toro stizzoso; qualche volta pare che tremi ma è effetto della rabbia e dello sdegno. A questo punto dell' aria l'accompagnamento vuol imitare il tremito.

---

[1] Per il giudizio espresso dal Fétis su quest'oratorio, vedi Parte prima, pag. 22.

È da rilevarsi lo studio che pone il compositore nel ritrarre con verità ed efficacia i diversi caratteri dei personaggi. Le arie dell'Angelo sono tutte improntate alla grazia ed alla delicatezza ; il suo canto è sempre fiorito. Il Demonio, orgoglioso e violento, si esprime in uno stile semplice, ma forte, come piena di forza e nobiltà è tutta la parte di S. Bernardo, il santo dalla parola ardente e dal vivo fervore religioso. Così, vivace ed altero appare il canto di Guglielmo al principio del prim' atto, quand'egli, sdegnando i consigli dell' Angelo, non intende cambiar vita ; mentre diviene remissivo e profondamente patetico, dalla fine dello stesso atto in poi, quando, affascinato dall' eloquenza di S. Bernardo, si pente dei falli commessi e si converte.

Cito i pezzi più notevoli per venustà di pensieri e verità d'espressione:

ATTO I.

1. — Aria di Guglielmo : sordo agli ammonimenti dell'Angelo (sc. 3). — Lo spunto ricorda il principio del duetto dello *Scipione* del Händel (« Si fuggano i tormenti »). Si noti come opportunamente dal Largo si passi, dopo la seconda battuta, all' *All.* L' autore, più tardi, farà molto uso di questi improvvisi cambiamenti di tempo nei trapassi improvvisi da un sentimento all'altro.

2. — Recitativo ed aria di s. Bernardo (sc. 7). — S. Bernardo esorta Guglielmo al pentimento, e gli descrive i tormenti dell'inferno. Anche quì troviamo, al principio, una reminiscenza con lo spunto di un' aria dell' *Artaserse* del Vinci (« Deh ! respirar lasciatemi ») ; ma è un fuggevole ricordo. Tanto il recitativo obbligato, quanto l'aria sono di gran forza drammatica.

L' aria ha un accompagnamento assai caratteristico ed espressivo :

3. — Quartetto (Angelo, S. Bernardo, S. Guglielmo, Demonio), col quale si chiude l'atto: « Cieco! che non vid' io! ». — E' un pezzo largo e solenne; le parti cantabili dialogano, secondo il solito dei concertati pergolesiani. Ha la stessa forma e lo stesso andamento del quartetto della *Salustia*, rappresentata pochi mesi dopo.

ATTO II.

Duetto (Angelo e S. Guglielmo): « Di pace e di contento — Pieno il mio cor sarà ». — Fu tolto dall' *Olimpiade* (v. pag. 120).

ATTO III.

1. — Duetto dei bassi (Capitan Cuosemo e Demonio), nel quale è bene amalgamato il buffo col serio.

2. — Recitativo obbligato ed aria di S. Guglielmo. — Il Duca di Aquitania, cieco e derelitto piange e chiede pietá. E questo uno dei pezzi più patetici e più commoventi. I violini rafforzano con molta efficacia la espressione della voce. [1]

---

[1] Nella quinta battuta, anche il primo *La* deve essere preceduto dal bequadro.

Largo assai
Man-ca la gui-da al
(Viola col basso)
p
piè cre - - - sce l'af-fan-no al cor
cer - - co pie-tà, mer - - cè!

L'opera termina con un duetto tra l'Angelo ed il Demonio, il vincitore ed il vinto; e quì, dove le due voci si trovano riunite, risalta più che mai la diversitá di stile del loro canto.

3. LA NASCITA DEL REDENTORE. — La partitura di quest' oratorio, che il Villarosa (1831) vide nell'Archivio dei P.P. dell' Oratorio di Napoli, oggi è irreperibile.

b). *Antifone, Messe, Mottetti, Salmi, Stabat, ecc.*

ADORATE, mottetto per Canto solo con accompagn. d'istrumenti. Partit. ms.: Bibl. di Corte in Vienna.

[**AVE VERUM** per Canto solo in *Sol magg.* — È citato da alcuni biografi, ma io non ne conosco la musica].

CONFITEBOR TIBI DOMINE, salmo a 5 v., con accomp. di Violini, Viola e B., in *Do magg.*

Partit. ms. di 28 pagg. : Conserv. di Napoli e di Milano ; Istit. Music. di Firenze ; Bibl. Naz. di Torino ; Civica di Bergamo ; British Museum ; Conserv. di Bruxelles ; R. Bibl. di Berlino ; Società Musikfreund di Vienna; Archivio d. Chiesa Catt. di Dresda.

Stamp. : Riduzione per canto e piano. Londra : Liceo B. Marcello di Venezia.

CONTURBAT MENTEM, mottetto per soprano con accomp. d'istrumenti. Part. ms. : R. Bibl. di Berlino ; Bibl. di Wolfenbüttel.

DE PLACIDO TORRENTI, per Canto solo.

Par. ms. ; appartenne alla libreria musicale di J. F. Libau, prete della chiesa di Sainte-Gudule di Bruxelles. [1]

[**DE PROFUNDIS.** — È citato in una lettera del De Brosses : « On dit aussi des merveilles d'un *De profundis* de sa composition, qui est entre les mains du duc de Monteleone (sic per Maddaloni); on m'avait promis de me le faire avoir »]. [2]

DIES IRAE in *Do magg.* a 4 voci con istrum.

Part. ms. di pagg. 41 : Liceo Music. di Bologna.

id. a 2 v. (Sopr. e Contr.) con istrum. (cit. dal Fétis).

DIXIT DOMINUS, salmo a 4 voci con acc. d'istrum.

Part. ms. : R. Bibl. di Berlino ; Abazia di Kremsmunster ; Società dei Musikfreund in Vienna.

DIXIT DOMINUS, a 5 v. in *Re magg.* con accomp. di Viol., Viola, Trombe e Organo.

Part. ms. : Bibl. Estense di Modena ; R. Bibl. di Berlino.

DIXIT DOMINUS, in *Re magg.* a 6 v. (2 C., 2 A., Ten., B.) con acc. di Viol., Clarini ed Organo.

Part. ms. : Bibl. Estense di Modena.

DIXIT DOMINUS, in *Re magg.* a 10 v. (2 Cori) con istr.

Part. ms. : Conserv. di Napoli, di Milano e di Bruxelles ; Cambridge.

Part. stamp. con accompagnamento di Quartetto, Ob. e Clar. — Napoli, Gennaro Parisi.

---

[1] Vanderstraeten. — *La musique dans les Pays-Bas.* — Anvers, Vol. I, p. 85.

[2] *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740.* — Paris, 1852. Vol. II, pagina 340.

DOMINE AD ADIUVANDUM, mottetto in *Sol magg.* a 5 voci con istrum.
Part. ms.: Conservatorio di Napoli e Milano; Istit. Mus. di Firenze; R. Bibl. di Berlino; British Museum.

id. in *Re*, a 4 voci con istrum.
Part. stamp. Londra.

IN COELESTIBUS REGNIS, antifona in *Re magg.* per Alto solo con accompagnamento di Viol. e B.
Part. AUTOGR.: Conserv. di Napoli.
Part. ms.: Conserv. di Milano.

IN HAC DIE, mottetto in *Re magg.* a 5 v. con accomp. di Viol., Viola, Violonc., Controb., Oboè, Trombe ed Organo.
Part. ms.: Conserv. di Napoli e di Milano; Bibl. dei P.P. Gerolimini di Napoli (sole parti).
È un lungo lavoro, composto di un' introduzione orchestrale e di otto pezzi (arie, duetti e terzetti), preceduti ciascuno da un breve recitativo secco.

LAETATUS SUM, a Canto solo, con acc. di Violini e Viola obbligata.
Part. ms.: Conserv. di Bruxelles.

LAETATUS SUM, a 4 v. (2 Sopr. e 2 B.). Citato dal Fétis.

LAETATUS SUM, a 5 v. Citato dal Fétis.

LAUDATE PUERI, mottetto in *Re magg.* per Canto solo e ripieni a 4 v. (Canto, Alto, Ten. e B.), con acc. di V., Viola, Oboè, Trombe, B. ed Organo.
Part. AUTOGR. (Un grosso fascicolo di 87 pagg. In capo alla prima leggesi il nome dell'autore scritto di suo pugno): Conserv. di Napoli.
Part. ms.: Conserv. di Milano; B. Civica di Bergamo; Estense di Modena; dei P.P. Gerolimini di Napoli (le sole parti); B. di Corte e della Società dei Musikfreunde di Vienna; R. Bibl. e Singakademie di Berlino; British Musem.

Si compone di cinque pezzi: un'aria per Sopr. solo e quattro pezzi per Sopr. e Coro. Quest'ultimo Coro è a 5 voci, mentre gli altri sono a 4. L'orchestra comprende, oltre il Quartetto, gli Oboi e le Trombe. Nella esecuzione, si aggiungeva ad essi l'Organo, come in tutte le composizioni sacre.

1. — *Laudate pueri dominum*, per Sopr. e Coro (All.o spiritoso, in *Re magg.*; C). Si divide in due parti: la musica della prima parte è dignitosa e bella; bella altresì e schietta è la musica della seconda, ma troppo vivace e mossa, specie alla fine. Spesso il Pergolesi suol dare alla seconda parte delle sue composizioni un carattere meno sostenuto che alla prima, e terminare in modo inatteso, ciò nuoce all'architettura del pezzo, ma serve egregiamente ad ottenere l'effetto drammatico che l'autore si proponeva di produrre con una siffatta chiusa. Qui l'entrata sommessa del coro in *pianissimo* e con un'espressione diversa raffigura all'immaginazione l'umile prostrarsi della moltitudine orante.

2. — *A solis ortu*, per Sopr. (Andante in *Si b magg.*; 3/8). « Se quest'arietta » — scrive il Crysander — « fosse pubblicata sotto il nome del Mozart, credo che s'incontrerebbe non poca difficoltà per dimostrare con particolari distintivi che non è cosa sua. Il carattere ed il valore delle composizioni di questo maestro non potrebbero esprimersi con maggiore evidenza ». [1]

3. — *Excelsus super omnes gentes*, per Sopr. e Coro (*All.o assai*, in *Sol magg.*; tempo tagl.). Si compone di piccole frasi che, secondo la già fatta osservazione, si moltiplicano verso la fine: Soprano, Coro ed Orchestra si alternano tra loro senza nuocere all'unità dell'insieme. Il carattere più saliente di questo pezzo è l'allegrezza gioconda che col suo slancio mette in moto ogni nota.

4. — *Qui sicut Dominus*, per Sopr. e Coro (in *Do magg.*; tempo ord.). Si divide in un Largo di 20 battute ed un All.o di 71. Al contrario dei pezzi precedenti, provvisti di lunghi preludi e postludi, questo incomincia *ex-abrupto*. Anche qui si hanno proposte del Soprano e risposte del Coro.

Si noti come è ritratto il contrasto tra la sublimità dei celesti, significata nelle parole del Soprano, e l'umiltà delle cose terrene, espressa nella risposta del Coro (popolo). Questo magnifico effetto drammatico è ottenuto, non solo opponendo le note acute del primo alle gravi del secondo, ma anche per mezzo del cambiamento di tono, dal maggiore al minore, e dei segni dinamici (*sottovoce, piano e forte*). « La musica di

---

[1] F. Crysander, il noto biografo di G. F. Händel, prese ad esaminare, nella *Allgemeine musik. Z.* di Lipsia del 1882, questa ed altre composizioni sacre del Pergolesi. Delle sue acute osservazioni mi valgo spesso nella mia analisi.

questo *Largo* » — osserva il Crysander — « è tanto bella e tanto corrisponde all'espressione d'un tempo posteriore a quello del Pergolesi, che può sembrar parimenti composta dal Mozart ». Nell'All.o è degno di nota il bell'intreccio delle voci e la seria impostatura della prima parte ; la seconda è condotta con un po' di disuguaglianza e leggerezza.

5. — *Gloria Patri,* diviso in due parti : solo per Sopr. (Largo in *Sol min. ;* tempo ord.)e Coro (da *Sicut erat* all'*Amen ; All.o spiritoso,* in *Re magg, ;* tempo tagl.). Il solo si annunzia assai promettente, ma in seguito si frastaglia troppo. L'All.o assomiglia, nella forma, al Coro finale della messa a 10 voci. Al pari di questo, comincia con un fugato, il quale non costituisce il tema principale, ma solamente l'introito. Al motivo del fugato seguono altri di carattere più grave, che, intrecciandosi con motivi più vivaci, formano un insieme dei più attraenti. Anche qui si palesa in tutto il suo sfoggio quella gioconda letizia, che è particolare caratteristica della musica del Pergolesi nei primi anni della sua vita. Si ponga attenzione al finale, che ci presenta una variante della maniera già osservata, e tutta propria di questo compositore. Avremo occasione di notarla in altri suoi lavori di genere sacro, anche di maggior importanza di questo, come le Messe. Il Pergolesi non ama terminare la composizione con una chiusa serrata e solenne, secondo lo stile antico, ma inserisce tra le parti vocali piccole figurazioni dei violini, di cui è provvista a dovizia la sua fantasia.

MAGNIFICAT, a 4 voci « con Sinfonia ».
Part. ms. di pagg. 32: Bibl.Com. di Bergamo.

1. **MESSA** *in Re magg.* a 4 voci con accompagn. d'istrumenti e d'organo.
Part.ms.: Bibl. Estense di Modena; Conserv. di Parigi; Bibl. di Corte a Vienna; Arch. d. Chiesa Cattolica di Dresda.

2. **MESSA** *in Re magg.* a 10 voci e due cori con accomp. d'istrumenti e d'organo.
Part. ms.: Conserv. di Napoli. Partitura, ricostruita con le parti staccate, dal bibliotecario Giuseppe Sigismondo nel 1813. Nella prima pagina si legge: « Eseguita in Agosto 1739 »; Arch. dei Gerolimini a Napoli (sole Parti); Civica di Bergamo; Palatina di Parma.

3. **MESSA** *in Fa magg.* a 10 voci e due cori con accomp. di due orchestre e Organo.

Part. ms.: Conserv. di Napoli (**autogr**.). Vi si conservano gli abbozzi (« Borri originali ») pure **autogr**. per ridurre questa messa a 4 Cori; Conserv. di Milano; Ist. mus. di Firenze; Arch. della Cappella Lateranense di Roma; R. di Berlino; Cambridge; Musikfreunde di Vienna; Civica di Bergamo (Partit. copiata di mano dell'insigne maestro Simone Mayr).

Questa messa fu eseguita su la fine di dicembre del 1732 nella chiesa di S. Maria della Stella in Napoli (V. parte prima pagg. 26 e 27).

Ogni coro ha la sua propria orchestra d'accompagnamento: quella del primo si compone di due Violini, Viola, due Oboè ed Organo; quella del secondo dei soli strumenti a corda, più l'Organo.

Non vi è alcuna introduzione, nè generale per tutta la composizione, nè particolare per il primo pezzo.

1. — *Kyrie in fa magg.* (C), per due cori di cinque voci ciascuno (Sopr. I e II. Alto, Ten. e B.). — Ha un principio solenne e festoso, in cui le voci d'ambo i Cori salgono dal Basso al Soprano, prima in *Fa* magg. poi in *Do* magg., e quindi discendono in *Fa* min. per fermarsi sul *Do* magg. Le voci di due Cori eseguiscono le medesime note, ma coll'intervallo di mezza battuta; il primo Coro intona, ed il secondo lo segue. Anche le orchestre si rispondono in tal guisa, formando un accompagnamento semplice, ma sonoro, armonioso e finamente artistico.

Questa composizione fu giudicata dal Chrysander « un pezzo degno di figurare a lato dei più grandi capolavori ». [1]

Il pezzo intermedio, *Christe eleison* (in *Fa* min., tempo tagl), è più esteso del precedente e anch'esso condotto in forma fugata di stile antico. Il tema, introdotto dal primo Coro, col solo accompagnamento dell' Organo, sebbene non raggiunga l' espressione del *Christe* della Messa a 5, che prenderò ad esame tra poco, è tuttavia molto cantabile, e, col rinforzo e l' espansione che riceve dal secondo Coro, produce un grand'effetto. Le voci ora si uniscono, ora si separano, ma non mai più che in nove parti reali, perchè allora i Bassi dei due Cori cantano all' unisono. Il finale è molto bello; si stacca però dallo stile precedente per accostarsi a quello della composizione libera. Abbiamo cioè anche qui le pause vocali riempite da piccole frasi di violini, come già notai nel finale del *Laudate,* e come avrò occasione di notare in altre composizioni sacre di questo autore.

---

[1] Loc. cit.

Il secondo *Kyrie* è un Grave in *Re* min., che passa poi con molta naturalezza in *Fa* min. Sopra lo stesso testo si trova una musica totalmente differente dalla prima, ma di estensione presso che uguale. Riguardo al suo pregio, questo secondo *Kyrie* non è da posporsi al primo. Una figura di terzine di crome, affidata ai violini, percorre tutto il pezzo; il canto è solenne e grandemente espressivo.

È bello vedere lo svariato commento che ha ricevuto il testo in queste tre parti della composizione.

2. — *Gloria in excelsis* (in *Re magg.*; C, *All. spiritoso*), anch'esso per i due Cori. In tutta la composizione si alterna il tono maggiore col minore; in maggiore si presenta la musica del *Gloria in excelsis Deo,* in minore quella dell'*et in terra pax hominibus bonae voluntantis.* Al *Gloria,* vivace e sonoro, fa bel contrasto l' *et in terra pax,* tranquillo e sommesso, senz' accompagnamento d' Organo. La prima parte è la più notevole: essa è condotta secondo il grande stile, e termina con uno slancio sublime, che richiama alla memoria le più insigni composizioni dell' Händel. [1] Il principio è qui riferito nel facsimile dell'autografo.

---

[1] Non si dimentichi che, quando scrisse questa Messa, il Pergolesi non aveva terminati i 22 anni!

« Tutto questo » — osserva il Chrysander — « non è molto diverso dall'*Alleluja* del *Messia* di F. G. Händel ». Peccato però che, arrivato a questo punto, il pezzo divaghi e si sperda in minutezze, in luogo di proseguire per la stessa via il suo logico sviluppo a linee serrate sino a toccare la sommità.

3. — *Laudamus te.* — Aria per Sopr. in *La min.* (3/8).

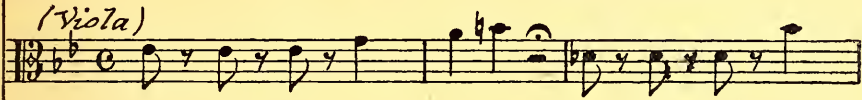
4. — *Gratias agimus.* — Un gran Coro in *Re* maggiore, accompagnato, oltre che dal Quartetto, dagli Oboi e dai Corni. Dopo quattro battute di Adagio, a guisa d'introduzione, su le parole *Gratias agimus tibi*, comincia l' All. alla breve (tempo a capp.), non esente da qualche difetto (la prima parte, rinnovando un po' troppo di sovente i suoi temi, perde di mira il soggetto principale,) ma non di meno interessante.

5. — *Domine Deus.* — Duetto per Sopr. e Contr., in *Mi* min. (3/4) La forma è la stessa dei duetti delle opere. Dopo una introduzione abbastanza lunga, incomincia il Contralto; ripete poi il Sopr. la medesima melodia, però su testo differente; da ultimo si riuniscono le voci. È certamente un bel pezzo ma lo strumentale vi occupa il primo posto; nella parte dei Violini deve ricercarsi il motivo principale ed il suo completo sviluppo.

6. — *Qui tollis.* — Coro in *Do* min.

6.ª — *Qui tollis.* — Sestetto in *Fa* min.

6.ᵇ — *Qui sedes.* — Coro in *Do* min. Ripetizione del n. 6.

Sono tre parti d'uno stesso pezzo, che può considerarsi come una composizione col *da capo*, giacchè il n. 6.ᵇ è una ripetizione totale del n. 6. Il primo *Qui tollis* è uno dei più brevi pezzi della Messa (24 battute) ma, in compenso, uno dei più pregevoli. « Esso » — scrive il Chrysander — « si apre con un pensiero veramente bello e grandioso, con una declamazione di alto stile. Le aspre dissonanze e le pause stanno qui a proposito, e la musica, con le sue frasi fortemente marcate, sembra una vera rappresentazione plastica del testo ». Eccone le prime sei battute d'introduzione:

(Violini)
(Viola)
Qui tol-lis pec-
Qui tol-lis pec-

Il sestetto, abbastanza esteso (106 batt.), è preceduto da un preludio contenente quasi tutti i pensieri che ritorneranno poi nel corso del pezzo. Si divide in due parti presso che eguali: la prima consta di 28 battute e termina in *Do* min.; dopo un ritornello di 3 battute, entra la seconda, che comincia nello stesso tono della precedente e ripete, con

leggere varianti, gli stessi motivi, per terminare nella maniera comune al nostro. Anche qui è da rilevare la destrezza del Pergolesi nel sapere chiudere con grand'effetto la composizione, nascondendo così, alla maggior parte almeno degli uditori, i difetti che potrebbero notarvisi.

Non si può negare che questo maestro, non ostante la sua giovanissima età, era già un compositore oltre modo originale. Abbiamo quì un altro esempio del concertato a più voci, che si scosta dall' antica forma per battere una nuova strada. Se non che questi esempi non possono reggere al confronto dei migliori del genere, sia nello stile fugato dei predecessori, sia in quello della libera imitazione dei successori del Pergolesi, poichè, per quanto ricchi d'idee ed ingegnosi, essi non posseggono nè la finitezza e severa regolarità dei primi, nè la maturità dei secondi.

Nel *Qui sedes* si ripete, come ho detto, la musica del n. 6, con qualche pregiudizio dell'espressione, giacchè il carattere delle frasi e le loro pause non si adattano egualmente bene al senso del nuovo testo. Le diciotto battute, che si trovano su le parole *Miserere nobis,* formano una chiusa di attraentissimo effetto.

7. — *Quoniam tu solus.* — Aria per Sopr. in *Sol* magg. (C). Non consta di due parti col da capo, ma di una sola parte, divisa in due metà simili fra loro nei pensieri, ma diverse nelle modulazioni. Come si vede, questa forma di aria, che fu poi di preferenza adoperata dal Mozart, si trova già in tutta la sua perfezione nelle composizioni del Pergolesi.

8. — *Cum sancto Spiritu...... Amen.* — Coro finale in *Fa* magg. É il terzo dei pezzi più grandi della Messa, in cui viene adoperato il modo di comporre nello stile antico. Questo si fa rilevare in principio, nel mezzo ed alla fine del pezzo, occupandone così i tre posti d'onore. Dopo una breve introduzione, composta di accordi, ha principio la fuga:

Come si vede, l'autore cinge subito il suo tema con due contrappunti. La composizione è ingegnosa e di grand'effetto. Anche qui alcuno potrebbe rimproverare all'autore il solito difetto di cercare di cattivarsi il favore dell' uditorio con piccole sorprese, curando più i particolari che l' insieme della composizione; ma risponderò col Chrysander che « il Pergolesi sa adoperare con tanta leggiadrìa e moderazione tali mezzi d'effetto, che questi raramente turbano l'armonia del tutto. »

In tutta la Messa la doppia Orchestra è trattata con molta maestria; i motivi concertano sempre felicemente; anzi, in alcuni punti, l'istrumentazione appare più artistica ancora della combinazione del doppio Coro.

4. MESSA *in Fa* magg. a 5 voci con accomp. d'istrum. e d'Organo.

Part. ms.: Conserv. di Napoli ; Ist. mus. di Firenze.

Part. stamp. : Vienna, Comptoir (« Opera postuma » con Biografia) Vienna, Steiner e C.o

Il Chrysander é d'opinione che questa Messa sia stata scritta circa due anni dopo quella a 10 voci; e la sua opinione, fondata su l'analisi delle due composizioni, trova appoggio nella interpretazione da me data alle parole del P. Guglielmo della Valle che la sentì eseguire in Napoli il 17 settembre del 1785. Essa dunque fu scritta nel 1734 per commissione del duca di Maddaloni, e assai probabilmente è la stessa che venne cantata in Roma il 20 maggio dello stess'anno, sotto la direzione dell'autore. [1]

L'orchestra consta per solito, di due Violini, Viola, due Oboè, due Corni in *Fa*, Basso ed Organo; ma talvolta compariscono i Clarini e le Trombe; il Coro si compone di due Sopr., Contralto, Tenore, e Basso.

---

[1] V. Parte prima, pag. 32.

1. — *Introduzione.* — A distinzione della precedente, questa Messa ha una breve introduzione orchestrale. È un pezzo indipendente, riguardo ai pensieri, da ciò che segue, ed ha la forma dell' *ouverture,* già perfezionata dalle scuola napoletana.

2. — *Kyrie* a 5 voci con accompagnamento di tutta l' orchestra.

È notevolissimo per pregi di forma e di contenuto. Si divide in tre pezzi: in principio ed in fine un Largo (*Kyrie,* C), in mezzo un Alla breve, la parte più importante e più estesa della composizione. Non si può dunque disconoscere una certa somiglianza, nella forma, tra questo *Kyrie* e quello della Messa a 10 voci. Il primo Largo comincia lamentevole e vien preparando, con accordi dissonanti, l'attacco del tempo Alla breve *(Christe)*; il secondo principia con una dissonanza, e conduce ad una chiusa tranquilla e maestosa. Ambedue ottengono così il loro scopo, ed, uniti alla parte principale, formano un pezzo artisticamente chiuso.

« A questo pezzo » — conclude con entusiasmo il Chrysander — « nessuno potrà negare, quella perfezione, che procede dalla vera e grande arte. È un capolavoro di stile antico, uscito da penna schiettamente italiana ! »

3. — *Gloria.* — All. spiritoso, a 5 voci, .per Soli e Coro. Nell'accompagnamento, al Quartetto si aggiungono gli Oboi ed i Clarini in *Do.* Anche a questa composizione l'autore ha dato un ampio sviluppo, ma in modo diverso. Qui egli ha usato lo stile libero; e, appunto per aver saputo felicemente accoppiare la massima libertà nella scelta dei pensieri con la persistenza nella forma fondamentale del pezzo, ci ha dato un modello del genere.

4. — *Et in terra pax.* — È parimenti per Soli e Coro. Nell' accompagnamento, al Quartetto sono aggiunte le sole Trombe. Il pezzo si si divide in due parti: un Largo (3/4) ed un All. (C). Il modo con cui l'autore ripartisce le parole del testo tra i due tempi, è una prova evidente della sua ignoranza della lingua latina. Facendo cominciare l' All. con il genitivo *Bonae voluntatis,* diviso dal sostantivo che lo regge (*hominibus,* termine rimasto nel testo del Largo), mostra di non aver compreso che le due prime parole, staccate dall'altra, non hanno significato. Mi preme di far notare questo fatto, perchè esso ci può spiegare la ragione, per la quale il Pergolesi nella musica sacra non ci appare così fedele interprete del testo, come nella profana. Non è giusto, dunque, come fecero lo Scheibe, a proposito di alcuni passi dello *Stabat,* ed il

Chrysander, a proposito di questo *Et in terra pax,* affermare che il Pergolesi cadde, per mancanza di riflessione, nell'errore di applicare qualche volta al testo latino un motivo non adatto; quando si può dimostrare che questa mancanza di riflessione non si riscontra mai nelle composizioni profane dello stesso autore.

5. — *Laudamus te.* — Aria per Sopr., in Sol magg. È un pezzo abbastanza esteso e per ogni rispetto interessante. Il Mozart non lo avrebbe scritto molto diversamente.

6. — *Gratias.* — a 5 v. Al Quartetto sono aggiunti i soli Oboi. Dopo tre battute di largo in *Mi* minore sulle parole *Gratias agimus tibi,* segue un Allegro concertato in *La* minore ($^{2}/_{4}$), in cui le singole parti hanno maggior pregio dell' intero pezzo, sebbene questo non sia privo di un certo slancio, e quelle non manchino di sviste. Sembra una composizione scritta con un po' di leggerezza e mancante della necessaria unitá. In qualche punto fa capolino lo stile dell'opera comica.

7. — *Domine Deus.* — Duetto per Sopr. e Contr. in *Re* maggiore. È alquanto esteso, ed ha la forma solita. Il Contralto eseguisce per primo il suo tema, risolvendo su la dominante; ripete nello stesso tono il medesimo canto con qualche leggera variante il Soprano; poi le due voci si riuniscono, ma non in artistico intreccio, sì bene per terze e seste. Il pezzo non presenta adunque alcun che di particolare, e, se è migliore di tanti altri della medesima scuola, è perchè il Pergolesi è un compositore, dalla cui penna non uscì mai cosa insignificante.

8. — *Qui tollis.* — Ha la medesima forma e divisione di quella della Messa a 10 voci. Le 19 battute del primo tempo (Largo, in *Sol* min.; C): *Qui tollis peccata mundi, misere nobis,* si ripetono con le parole: *Qui sedes ad dextram,* ecc., dopo la seconda parte: *Qui tollis,* ecc., *suscipe,* ecc. (And. in *Do* min.; $^{3}/_{8}$), che costituisce la parte principale. Il Largo è notevole per concisione di condotta e per vaghezza ed espressione di pensieri. Nella chiusa dell' *Andante* merita di esser notata, come una rarità, l'antica *prolatio major* od *hemiolia,* generalmente abbandonata dai compositori della scuola napoletana, come poco adatta alla loro maniera, ma pur sempre conveniente ai Cori solenni.

9. — *Quoniam tu solus sanctus.* — Solo per il secondo Soprano, in *Si b* (Andante, temp. ord.) È simile, nella forma, al *Laudamis* (che supera forse per attraente vaghezza) ed ha comune con esso il difetto d' esser troppo teatrale, difetto del tempo. Anche qui corre spon-

taneo alla mente il riavvicinamento con lo stile e con la forma dell'aria mozartiana.

10. — *Cum Sancto Spiritu..... Amen.* Coro finale in *Fa* maggiore. Al Quartetto si uniscono gli Oboi e i Corni in *Fa*. — Si divide in due parti: il Presto (temp. ord.), di nove battute, a guisa d'introduzione, vivace e solenne ad un tempo, e l'All. (3/8). È questo un lungo pezzo di stile fugato libero, che principia senza pretese, ma poi si trasforma in una interessante composizione, in cui l' autore offre un' altra prova ancora della sua ricchezza d'invenzione e perfetta maestrìa nel maneggio delle voci. Verso la fine il coro si eleva a tale altezza da richiamare alla memoria il famoso passo dell'*Alleluja* del Händel. La chiusa è semplice, come per lo più son tutti i finali dei Cori pergolesiani, i quali non si distinguonno nè per solennità, nè per singolare artificio.

L' Eitner cita una *Messa a 5 v. in Re magg.* posseduta dalle Bibl. della Singakad. di Berlino; Musikfr. di Vienna; Koenigsberg e cons. di Bruxelles.

Si attribuisce al Pergolesi una *Missa brevis* in *Re* magg., che si conserva nella chiesa di S. Tommaso di Lipsia; e una *Messa* in *Fa* magg., con accompagnamento del solo Basso, posseduta dalla Bibl. del cons. di Napoli.

MISERERE in *Do* min. a 4 voci, con acc. di Viol., Viola e B.

Part. ms.: Conserv. di Napoli e Milano; Estense di Modena (sole parti); Istit. Mus. di Firenze; R. Bibl. di Berlino; Bibl. di Corte a Monaco; Società Musikfreund e Bibl. di Corte a Vienna; R. College of Mus. di Londra.

Part. stamp. (Paris, Pleyel; di pagg. 85): Comunale di Bergamo; R. College of Music; Bibl. Granducale di Darmstadt.

Nella Part. stamp. l'accompagnamento è accresciuto di una Violetta obbligata, degli Oboi e dei Fagotti.

Si compone di 12 pezzi: 1. *Miserere* (Largo a 4) - 2. *Amplius lava* (Larghetto per Sopr.) - 3. *Ecce enim.* (A tempo giusto, p. T. e B.) - 4. *Asperges me* (Moderato a 4) - 5. *Averte faciem* (And. per Alto) - 6. *Redde mihi* (All. p. T.) - 7. *Libera me* (Lento a 4) - 8. *Domine labia* (Allegretto per B.) - 9. *Sacrificium Deo* (Largo a 4) - 10. *Benigne fac* (Moderato per Sopr. e A.) - 11. *Tunc acceptabis* (a 4) - *Tunc imponente* (Allegretto a 4. Fuga Finale).

L' illustre Carlo Federico Zelter (1758-1832), l'amico del Goethe, ridusse questa composizione a 8 parti reali, senza accomp., per la *Singakademie* di Berlino, da lui diretta per molti anni. La riduzione si conserva nella Bibl. di quella famosa società corale, nella R. di Berlino e nella Granducale di Schwerin.

Miserere in *Si* magg. a 4 voci con acc. d'orchestra.
Part. ms.: Bibl. di Königsberg.

O sacrum convivium, antifona a 4 v. con acc. d' istrumenti.
Part. ms.: messa in vendita dalla libreria antiquaria di L. Liepmannssohn di Berlino (1909).

PRO JESU DUM VIVO, mottetto p. Sop. ed Alto, con accomp. di Viol. e B.
Part. ms.: Bibl. del Ginnasio Joach. e R. Bibl. di Berlino.

REQUIEM CUM OFFERTORIO, ms. posseduto da Otto Jahn, celebre filologo e critico d'arte tedesca, e da me trovato nel catalogo stampato della sua libreria musicale.

SALUS ET GLORIA, solo per Alto, con acc. d'orchestra.
Le sole parti ms.: Bibl. Granducale di Schwerin.

SALVE CREATOR, mottetto.
Part. ms.: Bibl. di Wolfenbuttel.

SALVE REDEANPTOR, mottetto per B. o Alto, con accomp. d' istrum.
Part. ms. col testo latino e tedesco: Bibl. di Königsberg.

SALVE REGINA. Comunemente non è nota altra composizione di tal nome che quella per Soprano in *Do* min., un vero capolavoro; eppure, prima di questa, il Pergolesi ne scrisse tre altre, di minor valore, ma non prive d'interesse.

1. **Salve Regina** in *Do* min. per Soprano con accomp. di Quartetto e Cembalo.
Part. ms.: era posseduta dall' insigne storico musicale Federico Chrysander, che fu il primo a segnalarla al pubblico nelle colonne dell'« Allgemeine musikal Zeitung » di Lipsia (Iahrg. XVII. N. 15).

Questa composizione (da non confondersi con il n. 4, anch'essa in *Do* min. e per Sopr.), della cui autenticità non si può dubitare, ha una speciale importanza per noi, poichè evidentemente è una delle primissime che siano uscite dalla penna del nostro autore.

In tutto il lavoro abbondano passi interessanti e felici, ma la loro fattura mostra spesso gl' inciampi del principiante. È notevole in più luoghi la relazione dell'accompagnamento col canto, in rapporto alla forma dell' intero pezzo; è principalmente l'accompagnamento che determina questa forma. L'aria ha la solita struttura, che il Pergolesi ricevette dai suoi predecessori e che più tardi perfezionò con tanta finezza.

Fin da questo primo saggio l'autore rivela la tendenza, che vieppiù si accentua nelle composizioni seguenti, a modulare spesso e a dare al ritmo la massima libertà di movenze; rivela insieme anche il difetto (già da me notato nelle *Messe* e in altre composizioni sacre, e che ritornerò a notare nello *Stabat)* di non conservarsi costantemente fedele al significato delle parole. Al contrario, in questa prima prova, egli mette in vista qualche menda (come, ad esempio, l'uso di lunghi vocalizzi), da cui in appresso seppe liberarsi completamente.

2. **Salve Regina** in *Do* min., per Soprano e Basso con accomp. di Quartetto.
   Part. ms.: R. Bibl. di Berlino, che l'acquistò insieme con una preziosa raccolta d'altri manoscritti, appartenente al grande poeta Vittorio Alfieri.
   Riduz. per canto e piano, stamp.: Lipsia, Breitkopf und Härtel, per cura di H. M. Schletterer (1882),

3. **Salve Regina,** in *Fa min.* per 2 Sopr. con acc. di Viol., Viola e B.
   Part. ms. : Liceo B. Marcello di Venezia ; R. Bibliot. di Dresda e Berlino ; R. Coll. of Music di Londra ; Conserv. di Bruxelles (con accompagnamento d'Organo).
   Dell'autenticità della Salve Regina a due Soprani si è più volte dubitato. Eppure particolari caratteristiche, proprie soltanto del Pergolesi, che si riscontrano nel modo di fraseggiare, modulare ed accompagnare, m'inducono a dichiararla, con certezza, opera di questo compositore. Credo però che sia una delle prime composizioni del Pergolesi. Certo, per forma e contenuto, essa è di gran lunga inferiore a quella famosa per Soprano solo.
   Part. Stamp. :

Salve Regina, a deux voices, composé par M. Pergolesy, mis au jour par Huberty de l'Académie Royale de Musique. Gravé par M.e son Epouse. Paris, Chez l'Editeur. Rue des deux Ecus, où l'on trouve un grand Magacin de Musique moderne. Avec Privilege du Roy. (Liceo Mus. di Bologna ; Bibl. di Darmstadt).

Id. Paris, Porro.

Id. Londra : British Museum ; Bibl. Schwerin.

Riduz. per canto e piano :

Per cura di C. Bank. — Magonza, Scott.

Per cura di H. Schletterer. — Lipsia, Breitkopf au. Härtel (1882).

Riduz. con testo tedesco :

Id. Johann Baptist Pergolesi 's in Klavierauzuge mit deutscher Parodie von C. A. Overbeck zum Besten des Armeninstituts der Stadt Lübeck he-

rausgegeben. — Lübeck, in Commission bey Christian Gottfried Donatius. 1785: [1]

Bibl. di Corte a Monaco; R. Bibl. di Dresda e Berlino; Bibl. di Lubecca, d'Amburgo, del Ginnasio Joach. di Berlino e di Asburgo.

Id. sotto il titolo: *Sterbe-Cantate* von Joh. Bapt. Pergolese, a 4 v., per 2 Corni, 2 Ob., 2 Viol., Viola e B. — 1794. — I pezzi, che nell'originale compaiono sotto la forma di duetti, qui vedono ridotti a cori di voci miste.

Part. ms.: R. Bibl. di Berlino.

4. **Salve Regina,** in *Do min.* per Soprano, con acc. di Viol., Viola e B. (In alcuni esempl., sì ms. che a stampa, v'è anche l'Organo).

Part. ms.: Cons. di Napoli; Bibl. Casanatense di Roma; Comun. di Bergamo; Estense di Modena; R. Bibl. di Copenaghen; Arch. della Chiesa Cattolica di Dresda; Bibl. di Corte in Vienna;

Part. st.

Id. a voix seule, avec accompagnament de deux violons, alto-viola et clavecin... mis au jour par M.r Huberty, ordinaire de l'Académie Royale de Musique. Paris, chez l'éditeur (Cons. di Bruxelles).

Id. The celebrated *S. R.,* composed by Sig.r Pergolesi. — London. J. Walsh (Con. di Bruxelles).

Id. ad una sola voce con accomp. di Quartetto e Piano. — Milano, Ricordi. (Inserita nell'« Antologia Classica Mus. », publ. dalla *Gazzetta Mus.* di Milano. Anno IV, 1845, n. 1). In questa edizione fu trasportata in *Fa min.*

Id. Riduzione per Alto con acc. d'istrumenti.

Part. ms.: Liceo mus. di Bologna; Bibl. di Corte in Vienna e a Monaco; Bibl. del Capitolo della Chiesa di Nostra Donna degli Eremiti (Einsiedeln) in Sclowitz; Bibl. del re di Sassonia in Dresda; e del Ginnasio Joch. in Berlino.

Part. stamp., Paris, Le Duc: Cons. di Bruxelles; Nazion. di Parigi, R. Bibl. di Berlino.

E' questo uno dei più rifiniti e felici lavori del nostro autore. Se non per altezza d'ispirazione, che nello *Stabat* tocca più volte il sublime, certo per accuratezza di forma e verità di declamazione, e per quel carattere sostenuto e devoto che si mantiene costantemente uguale dal prin-

---

[1] Per questa riduzione e per la seguente, v. anche Parte Terza: III. In Germania.

cipio alla fine, esso è superiore al famoso inno. Fu affermato da alcuni storici che questa Salve Regina fu scritta a Loreto dopo l'insuccesso dell'*Olimpiade;* da altri invece, che fu l' ultima composizione del Pergolesi. Nella prima parte di questo libro ho dimostrata la falsità di tali affermazioni.

Riguardo allo stile, sebbene il primo numero, l'*Andantino* dianzi citato, porti lo stampo preciso del duetto, con cui s'inizia lo *Stabat* (vi s'incontra, a prima giunta, anche il noto intervallo di seconda), tuttavia, se si guarda al modo tenuto dall'autore nello sviluppo e nell'accompagnamento della frase melodica, mi sembra che questa composizione, più che allo *Stabat,* si avvicini all'*Orfeo.*

Qui non vediamo il secondo Violino andare all'unisono col primo, e la Viola col Basso : le quattro parti strumentali si muovono libere, l'una accanto all'altra, indipendenti dalla voce ed arricchite di figure e d'imitazioni, per modo da formare, per sè stesse, un insieme sapientemente armonico e di bellissimo effetto.

SANCTUM ET TERRIBILE, versetto in *La min.* a 5 voci (appartenente al Salmo *Confitebor*) con acc. d'Organo.

Part. ms. : Liceo mus. di Bologna ; B. Civica di Bergamo ; B. di corte a Dresda e a Vienna.

Part, stamp. (col B. gen.) : pubblicata nel periodico *Caecilia* (« Eine Zeitschrif. für die musikal Welten ») di Magonza. Anno 1842, p. 244.

SANCTUS, a 4 v., trovasi stampato nella raccolta del Lück : *Sammlung* ausgezeichneter Compositionen, etc. (1859, Vol. 1°).

SEI MIR GNADIG (« Sümi benigno »). Coro a quattro voci, ridotto per chiesa evangelica.

Part. stamp. : pubblicata in una raccolta di cori sacri per uso delle chiese evangeliche da J. Christoph Weeber, intitolato *Kirchliche Chorgesänge zum Gebrauch bein evengelischen Gottesdienst,* etc. — Stuttgart, 1857.

SEQUENTIA OLIM TEMPORE, *Missae septem dolorum.*

Part. ms. : Bibl. della città di Lubecca.

SICUT ERAT, in *Re magg.* a 4 voci con acc. strument.

AUTOGRAFO : Conservat. di Napoli.

SISTE, SUPERBE, mottetto per Basso, in *Sol magg.* con acc. d' istrum.

Part. ms. : Civica di Bergamo.

STABAT MATER a due voci (Sopr. e Contr.) con accomp. di Quartetto e Basso numerato per l'Organo.

L'**AUTOGRAFO** è ora posseduto dalla Bibl. dell'Abazia di Montecassino [1] È un fascicolo di 37 fogli. In capo al primo si legge la seguente intestazione autografa: *Stabat Mater a 2 voci con v. v. Pergolesi,* e alla fine del trentasettesimo, parimente di mano dell'autore: *Finis* | *Laus Deo* | parole eloquentissime per chi conosce la storia dolorosa di questa composizione. Alcune righe, scritte a tergo di quest'ultimo foglio da uno dei possessori del prezioso autografo, ci forniscono interessanti notizie.

« Questo è *Lo Stabat Mater,* Originale del Pergolesi, il quale mi fu regalato dal Sig. D. Giuseppe De' Majo, Maestro della Cappella Reale, a dì 16 Settembre 1771, il quale De' Majo mi disse che il suddetto Pergolesi gli feci (sic) questo donativo, per suo ricordo, prima della sua morte ».

Poco più sotto:

« Nella fine dell'anno 1771 passò a miglior vita il Signor D. Giuseppe De' Majo ».

E più sotto ancora:

« Si conservi con attenzione, per essere di quello grande Autore. Senza prestarsi a nessuno *Amico caro che sia* ».

L'ultima pagina di musica presenta due curiosi cambiamenti di tempo. A partire dalla cancellatura si passa, senza alcuna segnatura di tempo, dal 5 al 6, e dopo sei battute, si ritorna, parimente senza la relativa segnatura, al 5. Nelle ultime tre battute peró la svista fu più tardi corretta, non si sa se dall'autore o da altri, con inchiostro più pallido di quello della prima scrittura. Vedasi il facsimile dell'autografo, ridotto qui accanto.

---

[1] Quando il Villarosa pubblicò la sua *Lettera biografica* (1831), l'autografo era posseduto dal Domenico Corigliano dei Marchesi di Rignano. Nel 1900, l'onor. Gallo, ministro della P. I., ne ordinò la fotografia all' ing. Gargiolli, fotografo del Ministero,

PARTIT STAMP.:

Stabat Mater. - Paris, Bayard, avec privilège du roy.

Id. — London [1] (Bibl. dell'Università di Königsberg; Antoniana di Padova Musik. - Samml. Meklemburg - Schwerin; R. Bibl. di Dresda).

Id. — Paris, Bochsa père (Kgl. Musik. - Sammlung. della Corte di Sassonia in Dresda; Conserv. di Parigi).

Id. — London, I. Walsh (Hofbibl. di Vienna; Royal College of Music. di Londra; Conserv. di Bruxelles).

Id. — Paris, Sieber et fils (Musik. Samml. Meklemburg-Schwerin).

Id. — Partitura illustrata da L. F. Casamorata con ritratto dell'autore. - Firenze, Guidi 1877.

Stabat Mater pour soprano et contralto, deux violons, alto, basse et orgue. - Paris, Bonjouz,

Id. — Paris, Porro.

Id. — Lyn, Carnaud.

Id. — nell'*Antologia Classica,* pubbl. dalla « Gazzetta mus. di Milano ». Anno IV, fasc. 1.

Id. — Ediz. curata dal prof. Gustavo Schreck su la scorta dell'autografo. - Lipsia, Breitkopf und Härtel (1910).

Riduz. per **CANTO E PIANOF.:**

Stabat Mater, partition di Piano per N. Schörring. Text danois par Sporon. - Copenhague, 1778, Chez Gyldendal, (R. Bibl. di Copenaghen).

Id. à deux voix avec accompagnement d'Orgue ou de Piano-forte, composé par Pergolese. — Paris, Marguerie (Conserv. di Bruxelles).

Stabat Mater, avec, accomp. de piano. - Paris, Sieber père (R. Bibl. di Berlino; Conserv. di Parigi; Hofbibl. in Darmstadt).

Id. Paris, Leduc (Cons. di Bruxelles).

---

[1] In questa edizione l'accompagnamento è affidato ad 1 Viol., 2 Viole e B.

Id. Paris, Carli.

Id. Paris, Pacini.

Id. Nell'antologia del Rochlitz: *Sammlung. vorzüglicher Gesangestüche der anerkant grösxten... Meister,* etc. - Mainz, Paris, Antwerpen, Schott's Söhne. Tom. III, p. 239 e segg.

Stabat Mater der Pergolèse, a deux, arrangé pour le Forte-piano ou l' Orgue par M***. Paris, Pleyel 1801.

Id. Id. - Vienna, Mollo (Hofbibl. di Monaco; R. Bibl. di Berlino).

Stabat Mater, avec accomp. de piano.
Paris, Joly (Cons. di Bruxelles).
Id. Paris, Launer (Bibl. del Liceo Mus. Bened. Marcello di Venezia).

Stabat Mater, Berlin, Christiani (Schwerin; Kgl. Mus. - Sammlung del re di Sassonia in Dresda; R. Bibl. di Berlino).

Stabat Mater a due voci (Riduz. per canto e pianof.). - Milano, Ricordi.

Id. Napoli, Cottrau.

Stabat Mater von Ciov. Battista Pergolesi, in Klavierauszuge mit Text von G. Rösler. Leipzige, Peters.

Stabat Mater. - London (Bibl. del Liceo mus. B. Marcello di Venezia).
id. Berlino, Trautweiun und C.°

Id. Vollstandig Klavierauszuge mit deutschen und latein Text. Herausge geben von Klage. Hamburg.

Id. Id. - Herausg. von Zoelern. - Hamburg.

Id. Id. - Herausg. von Lchletterer - Seipzig, Breitkopf und Härtel 1878.

Id. Id.. - Leipzig, Schwichert.

Riduz. per piano forte solo:

Stabat Mater de Pergolès, Paris, Schonenberg Éditeur de la Bibliothèque Classique et Dramatique des Pianistes. Boulevard Poisonnière. 28. s. d.
È la *99e* Livraison del « Répertoire des morceaux d'ensemble exécutés par la Société des Concerts du Conservatoire, arrangés très soigneusement pous *Piano seul* » (Bibl. S. Scolastica di Subiaco).

RIDUZIONI E ADATTAMEMTI

Nessun' opera, quanto lo *Stabat* pergolesiano, subì tante riduzioni e tanti adattamenti per mano d'altri compositori, anche famosi, i quali, col l'intento di far meglio comprendere e gustare le bellezze di questo capolavoro, credettero opportuno modernizzarne l'istrumentazione, ovvero rafforzarne la parte vocale, riducendola a tre o a quattro voci, o aggiungendovi il coro. Così fecero, tra gli altri, nel secolo XVIII, Adamo Hiller, il Paisiello ed il Sàlieri, e, nel XIX, Alessio Lvoff.

Tali tentativi incontrarono, in generale, il favore del pubblico, ma non sempre l'approvazione degl'intendenti dell'arte. « La musica strumentale » — scriveva il Baini — « in chiesa sarà mai sempre di pessimo gusto, perchè trovasi in opposizione col fine principale della modesta e devota semplicità cui debbe avere di mira, come destinata al sacro culto dell' Altissimo, fine, da cui, quanto più si è allontanata, tanto più è decaduta. Difatti lo *Stabat Mater* del Pergolesi, ed il *Miserere* di Benedetto Marcello, quello con due violini ed una viuola, questo con due viuole, si gustano e piacciono anche al dì d'oggi (tolto alcun poco di vecchio nelle pose ed in parecchie melodie), e non v'ha chi vi desideri maggior copia o varietà d' istrumenti [1]

Anche il Bitter disapprova, per altre ragioni d' indole artistica, simili riduzioni, e così il Casanorata, lo Schletterer e molti altri. I loro artificiosi e chiassosi ornamenti nascondono la semplicità del lavoro ed il suo contenuto nobile e scevro di affettazione. La fisonomia dell'originale viene così profondamente alterata, e snaturato il suo vero carattere. Ecco perchè tutti questi lavori, applauditi le prime volte in virtù di quel certo effetto plateale che riescono ad ottenere, andarono in breve completamente dimenticati.

J. B. Pergolese. — **Stabat Mater** *oder* **Passions-Cantate,** *mit deutschen Parodie des H. Klopstocks in einem Clavierauszuge zum Bestem der neuen Armenschule zu Fiedrichstadt bei Dresden.* — Leipzig. — In Commision bei B. Chr. Breitkopf. und Sohn. 1774. (Per canto e piano. Riduzione e prefazione di **J. A. Hiller**] (Bibl. di Königsberg e Wolfenbüttel).

Johan Baptist Pergolese. — *Vollstandige Passionsmusik zum* **Stabat mater,** *mit der klopstok' schen Parodie; in der Harmonie verbessert mit Oboen und Floten verstärkt und aus. 4 Singstmmen gebracht von* **J. A. Hiller.** Leipzig, Dyk. 1776, [Partitura] (Bibl. S. Cecilia di Roma; Bergamo; Cons. di Brux.) Kogl. Mus. Samml. delle Cort. sass. in Dresca; Abazia di Einsiedclu in Svizzera; Hofbibl. di Vienna; Regia Bibl. di Berlino; Hofb. di Monaco; Bibl. di Lipsia, Lubecca, Wolfenbüttel, Copenhagen.).

---

[1] Baini, *Memorie stor. crit. della vita e delle op. di G. Pierl. da Palestrina.* -- Roma, 1828. I, 33.

Di questo adattamento e del suo autore parlerò nella Parte terza, trattando della varia fortuna ch'ebbero le opere pergolesiane in Germania. Quì basterà osservare che, se anche una traduzione letterale non riesce sempre ad adattarsi con precizione al concetto del compositore e a tutte le sfumature del testo originale, è facile immaginare quale aspetto prenda una composizione, se alle parole che ispirano il musicista, se ne sostituiscono altre, riguardanti un altro soggetto, per quanto affine. Adamo Hiller al pianto della vergine sostituì la passione di Gesù. Alle note, che furono ispirate dalle parole *O quam tristis et afflicta,* come potranno sottoporsi le seguenti:

Liebend neiget er sein Antlitz:
« *Du bist dieses Sohnes Mutter;*
Du bist dieser Mutter Sohn » [1] ?

E come adattare alla musica di *Quae moerebat et dolebat* i versi:

Engel frenet sich der Wonne.
Die der Mittler seiner Mutter,
Seinem Freunde sterbend gab. ecc. [2] ?

È certo una nobile ed ispirata poesia quella del Klopstock; ma non è al suo posto sotto le note dello *Stabat* pergolesiano.

Stabat Mater a 2 voci, con Violini, Viola e Violoncello, del Pergolese, alla quale sono aggiunti gli strumenti da fiato, senza dipartirsi dall'originale, dal Sig. Cavalier **Paisiello,** eseguitosi nel dì 16 Settembre nella Cattedrale di Napoli per la festività della Vergine addolorata nell'anno 1810. — Prezzo 12 franchi. In Parigi, presso tutti li Mercanti di musica. *Partitura* (Conserv. di Napoli e di Bruxelles; Hofbibl. di Darmstadt).

Stabat Mater « Vierstimmig gesetzt von **Salieri,** mit Harmonie begleitung von Süssmayr, Posannen von Ignaz. R. V. Seyfried 3/3 1831. Revidiert von Otto Nicolai, November 1843. — (Partitura ms. — Archivio della cappella di corte in Vienna.

Questa riduzione a 4 voci, due femminili e due maschili, fu fatta dal Salieri [3], mentr'era direttore della cappella di corte a Vienna. Ignoro

---

[1] *Soavemente Ei piega il capo ed esclama:* « *Madre, questi è tuo figlio; Giovanni, questa è tua madre* ».

[2] *Gioirono gli angeli al vedere che il Redentore, morendo, dava al suo amico la propria madre* (V. Bitter. — *Eine Studie zum Stab. M.* — Regensburg. s. d.; p. 28).

[3] Antonio Salieri (n. a Legnago 1750), fu compositore fecondo e geniale. Morì nel 1824 a Vienna, dove passò la maggior parte della sua vita.

quando fu eseguita per la prima volta. Dall' « Allgemeine musikal. » di Lipsia so che ne fu data una magistrale esecuzione durante la settimana santa del 1827, nella chiesa di S. Carlo a Vienna, con accompagnamento di Harmonium. Le parti erano sostenute dalla Sig.na Weiss, dalla Sig.na Pfeiffer e dai Sig.ri Eichbesger e Borschitzky.

Stabat Mater, de Pergolese instrumenté à grand Orchestre et avec Choeurs per **Alexis Lvoff,** aggregé à l'Accadémie de Boulogne et membre honoraire de la Société Philarmonique de S. Pétersbourg. — Se vend à S. Pétersbourg dans tous les Magasins de musique, et à Moscou, chez M. Leinholf. — Berlin. Schlesinger (1848).

Anche di questa riduzione, che riscosse la lode di Riccardo Wagner, e del suo autore parlerò nella *Parte Terza.*

Stabat Mater, prose en chant choral à 4 et autres chants. Par Winter et Novello. — Londres.

Id. mis en musique à 3 voix (1er et 2e dessus et B.). — Paris Choron,

Id. a 4 voci con accom. del solo B. — Al testo latino è sostituita una parafrasi italiana. (Ms.; Conserv. di Napoli.)

Riguardo al concetto, lo *Stabat* pergolesiano non è una musica sacra nel vero e stretto senso della parola; i suoi canti non hanno nulla a che fare con i canti liturgici. Esso è il lamento della Vergine, il pianto di una madre; dunque è ispirato ad un sentimento profondamente umano.

Riguardo alla forma, l'autore non prese a modello, come crede probabile il Dent, [1] lo *Stabat* di Alessandro Scarlatti; forse invece ebbe davanti agli occhi quello di Emanuele Astorga (1681 - 1736), un altro insigne Compositore del « dolce stil novo », di cui però non si conosce alcun lavoro teatrale.

Non ha una vera e propria introduzione. Circa ottant'anni dopo la morte dell' autore, il maestro napoletano Francesco Ruggi (1751-1845) ne scrisse a bella posta una in forma d'*ouverture* a tre tempi, che però com'era naturale, fu ben presto dimenticata. [2] Commesso all'autore per essere sostituito a quello di Alessandro Scarlatti, lo *Stabat* pergolesiano

---

[1] Op. cit., p. 187.

[2] Si conserva ms. autogr. nella bibl. del Conservatorio di S. Pietro a Maiella in Napoli.

fu composto parimente per due voci leggere (sopranista e contraltista) con accompagnamento di quartetto d'archi. Il basso numerato ci mostra che all'accompagnamento deve prender parte anche l'organo.

I pezzi, di cui consta sono dodici, ripartiti nel modo seguente: tre arie per soprano, tre per contralto e sei duetti, compresi i due fugati: il n. 8, che sembra voglia dividere la composizione in due parti, e l'*Amen* finale.

Il n. 1 (Duetto il cui tempo è segnato nell'autografo col titolo di *Grave* e non di *Largo,* come si legge in alcune edizioni) è riconosciuto universalmente per uno dei migliori di tutta la composizione. Il Rousseau, nel suo entusiasmo, lo definisce « il duetto più perfetto e più commovente che sia uscito dalla penna d'alcun musicista ». La seconda dissonante, con cui si annunzia il tema, fu dal compositore già adoperata nella *Messa a 5 v. in Fa magg.* e nel principio della *Salve Regina.* Le modulazioni di questo passo ricordano quelle dell' aria *Le folies d' Espagne* del Corelli; [1] non per questo si ha ragione di biasimar di plagio l'autore, come fu fatto da alcuni. « Se una modulazione in progressione dal minore al maggiore » — ben osserva il Casamorata — « per far ritorno al minore dovesse offrire questo motivo di biasimo perchè già usata da altri, non si sa per vero chi potrebbe lusingarsi di trovare in musica qualche cosa di nuovo. D'altro lato non è quella modulazione per sè stessa comunissima, che va osservata, bensì quella straziante insistenza di seconde tra i due violini, per virtù della quale il maestro seppe dare valore altamente drammatico ad un comune artifizio di scuola ». [2]

Verso la fine del pezzo, trovo ripetuto, nel medesimo tono, un passo della *Salustia* (Atto III, sc. III. Aria di *Salustia*: « Per queste amare lagrime »).

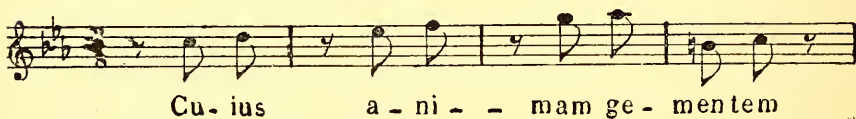
Convien notare che anche in quel punto dell' opera la situazione è tragica. L'a solo per Soprano, n. 2, è sublime, così per la casta originalità del concetto melodico, come per la espressione e per il carattere.

---

[1] Il Grétry fu il primo a farlo notare (Memoires, I 324, nota).

[2] V. la prefazione all'edizione fiorentina dello *Stabat.*

La sua accentuazione diede molto da fare a certi pedanti tedeschi del secolo XVIII. [1] Essi biasimarono il Pergolesi per avere scandito così:

[2] mentre, affinchè il ritmo musicale avesse meglio corrisposto al poetico, avrebbe dovuto farlo in quest'altra maniera:

oppure così:

Ma essi, pieno il capo delle regole di prosodia, non si avvidero che il compositore, scrivendo in quel modo, sacrificò la corretta accentuazione all'espressione; perchè, col far camminare diversamente il ritmo del canto e quello dell'accompagnamento egli impresse alla frase un accento di angosciosa agitazione che perfettamente si appropria al senso dei versi.

Tutta quest'aria ha un'espressione grandemente drammatica; in specie alle parole « pertransivit gladius », dove le note sforzate dei vio-

---

[1] Delle censure, come delle lodi, rivolte allo *Stabat* pergolesiano dalla critica italiana e straniera, parlerò diffusamente nella *Parte Terza*.

[2] Una reminescenza di questo passo trovasi nello spunto della ballata di Pierotto nella *Linda di Chamounix* del Donizetti: « Per sua madre andò una figlia ».

lini sembrano trafitte di spada, e nel crescendo seguente, in cui ricomparisce lo stesso contrasto ritmico di sopra accennato.

Segue il duetto « *O quam tristis et afflicta* » (n. 3), pieno di soave mestizia, e quindi l'*Allegro* (n. 4), censurato da alcuni, ma non a ragione. Certo l'esecuzione di questo pezzo richiede molta abilità; poichè è necessaria molta delicatezza di accento e sostenutezza di movimento, se non si vuole che quel ritmo sincopato del canto e quell'accompagnamento di terze e seste « singhiozzanti ». [1] non diano alla melodia un aspetto gioioso e saltellante, che mal si addice al significato del testo.

Assai drammatico è il *Largo* a due del n. 5, « Quis est homo », il quale attacca, come già il duetto precedente, senza ritornello. L' *Allegro* « Pro peccatis », che serve di chiusa a questo numero, fu dall'autore preso in prestito di sana pianta dal suo *Dies irae*, alle parole « Rex tremendae majestatis ».

Di grande espressione patetica è invece il numero seguente, uno spendido *solo* di soprano, preceduto da un delicatissimo ritornello, *solo* che costrinse più volte il poeta Tieck a coprirsi il volto per nasconder le lagrime. [2] Si noti il passo imitativo, delle parole « Dum amisit spiritum ».

Ed eccoci ora ad un altro pezzo preso di mira dai critici; il n. 7: « Eia mater, fons amoris ».

Il maestro Paisello lo censurò come « scritto senza senso ed espressione », tanto che « risente del buffo ». [3] La censura ha un fondamento di verità, ma è esagerata. Il motivo (che va mandato, come vuole l'autografo *All.º mod.,^to^* e non *All.,º* si adatta alle prime parole, non alle seguenti: « Me sentire vim doloris »; ma non risente del Buffo, sebbene esso sia stato tolto, in veste di tono minore, dal *Maestro di musica* dello stesso Pergolesi (Aria di *Colagianni*: « Bella mia, se son tuo sposo »), come ho accenato nell'analisi di questo intermezzo. [4]

---

[1] Così le chiama il Kretzschmar *Führern durch den Concertsaale.* — Berlin, 1888, pag. 271)

[2] Tieck, *Phantasus.* Vol. II. p. 428.

[3] S. Di Giacomo, *Paisiello e i suoi contemporanei* (in « Musica e musicisti » di Milano, Vol. II, n. 12). Per altre censure mosse da questo maestro al Pergolesi, vedi *Parte Terza* di questo libro: I. *In Italia.*

[4] Il Napoli - Signorelli nel suo *sistema melodrammatico* difende il Pergolesi dall'accusa mossa dal P. Martini all'*Eia mater* di assomigliarsi « all'aria

Il n. 8 (*All.º*) è una fughetta dallo svolgimento semplice, ma geniale ed interessante.

I n. 9 (« Sancta Mater ») e 11 (« Infiammatus ») hanno ambedue questo difetto, che, mentre la frase iniziale ben si adatta al significato delle parole (poichè l'*Allegro* del n. 11 non vuol esprimer letizia, ma entusiasmo), il resto invece non è sempre in carattere col testo.

Il *Largo* dell'ultimo numero è il pezzo più appassionato e commovente di tutta la composizione; è la voce del moribondo giovane, che canta la propria agonia. Quanta serenità in tanta tristezza! Quanta rassegnazione in tanto dolore! Chi scrisse quelle note non era atterrito dall' idea della morte; egli, anzi, l'attendeva come termine delle sue sofferenze. Giudicarono alcuni che l'autore non seppe musicare le parole « *Paradisi gloria* » con la stessa verità d'espressione con la quale ritrasse il passo precedente: « *Quando corpus morietur* » ; la chiusa del pezzo avrebbe richiesto una ben nutrita sonorità di accordi vocali e strumentali, piuttosto che quelle note tristi e sommesse.

È vero; quasi che l'infelice giovane, più che la letizia della gloria celeste, invocasse dalla Vergine la pace dei beati al travagliato suo spirito.

La fuga dell'*Amen*, con cui si chiude la composizione, ha uno sviluppo troppo breve e non riesce così interessante come l'altra del n. 8; sembra, com'ebbi già ad osservare, lavoro di chi abbia fretta di finire, o di chi non si senta più lena di continuare.

Ecco la composizione alla quale principalmente deve la sua popolarità mondiale il Pergolesi, e intorno al cui vero merito per sì lungo tempo si è discusso, e, dopo due secoli e più, da taluno si discute ancora. [1] Dallo spassionato ed imparziale esame che ho fatto delle sue varie parti, cercherò di desumere un equo giudizio sintetico di tutta l'opera.

---

non sì cchella dello *frate nnammorato* ». Anzitutto é da osservare che quest'aria appartiene al *Flaminio;* in secondo luogo, che il V. Martini non ha mosso accusa a nessun passo determinato dello Stabat ma allo stile generale di questo lavoro (V. Parte terza); da ultimo, che il motivo dell'*Eia mater,* assomiglia come ho detto, e come può vedersi confrontando, non a quest'aria, ma a quella del *maestro di musica.* Somigliantissimo é questo motivo al coro del *Trovatore* di G. Verdi: « Abbietta zingara »: lo stesso ritmo, gli stessi intervalli, lo stesso passaggio dal minore al maggiore corrispondente.

[1] Per la varia fortuna dello *Stabat* in Europa, *V. Parte Terza.*

Lo *Stabat* non è certo una composizione perfetta. Non si può negare che essa si risenta alquanto delle condizioni di salute dell'autore; la brevità degli ultimi pezzi, il finale dell'*Amen* quasi strozzato, le non poche idee o spunti, tolti da precedenti lavori, [1] attestano evidentemente la stanchezza e il deperimento delle sue forze. Anche la taccia di monotomia, da alcuni appostale, ha fondamento di verità. Se non che deve riconoscersi che il maestro fa di tutto per evitarla senza scapito della verità: alterna le arie delle due voci; inframmette tra le arie i duetti; varia i tempi, i movimenti e l'estensione dei pezzi; accanto ai minori pone i toni maggiori; nè i suoi motivi mancano d'una certa varietà. Se non ci riesce, deve cercarsene la ragione nel contenuto, troppo uniforme, del testo poetico. Acutamente osservò il Grétry che nello *Stabat* la scena è troppo lunga ed eguale, e si sente che il compositore, non ostante i suoi sforzi, non ha potuto trovare molti colori per variare il suo quadro senza uscire dalla verità. Avendo voluto esprimere al vero tante strofe aventi stretta analogia fra loro, egli è caduto necessariamente nella monotonia. [2]

Un altro appunto, che può muoversi allo *Stabat*, è che talvolta (in tre numeri specialmente: il 7,° il 9° e l'11°) il motivo, ben acconcio ad esprimere il senso del principio della strofa, viene ripetuto sopra il seguito della medesima, dove non si adatta più.

Ho avuto già occasione di far notare lo stesso difetto, comune, del resto, a tutta la musica da chiesa di quel tempo, in altre composizioni sacre di questo autore. Quando si considera che il Pergolesi in tutti gli altri lavori di genere profano è il più scrupoloso seguace del senso poetico, un vero modello di proprietà e verità d'espressione, questo difetto non può rilevarsi senza meraviglia.

Forse, nel musicare il testo latino, i compositori di quel tempo miravano a ritrarne, più che i particolari, il concetto generale, e per concetto generale prendevano quello espresso dai versi iniziali di ciascuna strofa.

---

[1] Merita d'esser notato il fatto che il maestro tolse in prestito per questa composizione qualche idea o spunto dalla *Salustia*, dal *Maestro di musica*, da un *Requiem*, dal *Salve Regina*, dall'*Orfeo* e da un'altra *cantata*, come s'è visto, ma nessuna dalla *Serva padrona*, la cui musica, secondo il P. Martini, dovrebbe esser la *stessa, stessissima* dello *Stabat!*

[2] Grétry, *Mémoires*, I. 74.

Forse i compositori d'allora in genere, ed il Pergolesi in ispecie (come già osservai, parlando dell'*et in terra pax* della Messa a 5 in *Fa*) avevano scarsissima conoscenza della lingua latina. [1]

Ma, accanto a tali mende, quali insigni e rari pregi non si trovano in questo lavoro? Primi fra tutti, ispirazione sempre elevata, purezza di disegno, vivo e sincero sentimento.

L'elegia di Fra Iacopone, semplice e disadorna, ma così calda di sentimento umano e cristiano, perchè ispirata dal più santo dei dolori, allettò il genio d'un gran numero di maestri, da Josquin de Près (1450-1521) a Giuseppe Verdi; [2] però, o si mostri nella veste maschia e severa ricevuta dalla mano possente del Palestrina, o in quella smagliante di luce e colori, che gli fornì la fervida fantasia di Gioacchino Rossini, esso non riesce a produrre negli animi quella commozione profonda e duratura che suol destare, quando è commentato dalle melodie pergolesiane. Gli è che nessuno, quanto il Pergolesi, ha saputo esprimere il dolore e la desolazione con tanta sincerità ed abbandono. Gli è che, per quanto inferiore ad altri dal lato tecnico, questo *Stabat,* semplice e senza pretese, composto per una modesta cappella e da eseguirsi da due sole voci bianche con accompagnamento di quartetto e d'organo, sembra rispecchiare tutti i caratteri di quel lamento doloroso (come l' Ozanam [3] scrisse dell' elegia di Fra Jacopone), le cui strofe monotone piovon giù come lagrime, sì dolce a un tempo, che ben vi si scorge un'angoscia divina consolata dagli angeli, e sì semplice con quel suo latino popolare, che le donne e i fanciulli l' intendono mezzo per le parole e mezzo per l'affetto Ecco il segreto del fascino irresistibile che questa musica ha sempre esercitato e, dopo un secolo e mezzo, esercita ancora in coloro che l'ascoltano senza pregiudizi o prevenzioni di scuola. Ecco ciò che dà diritto allo *Stabat* pergolesiano d'esser considerato, nonostante i suoi difetti, un capolavoro immortale.

---

[1] Per la coltura letteraria del Pergolesi V. Parte quarta: L'uomo...

[2] I più famosi *Stabat,* oltre i citati, sono quelli di Orlando Lasso (1520-1594), Alessandro Scarlatti (1659-1725), Emanuele Astorga (1681-1736), Giuseppe Hadn (1732 - 1809), Gioacchino Rossini (1792 - 1868), Antonio Dvorák (n. 1841). V. l' interessante opuscolo del Bitter, *Eine Studie zum Stabat M.* - Regensbrurg; s. d.

[3] *Les poètes franciscais en Italie.*

(*) **VERBUM CRISTI,** a 4 voci con acc. di Viol., Tromba ed organo.
Part. mis.: Bibl. di Cortea Monaco di Baviera.

Il British Museum di Londra possiede un grosso volume ms. (N. 164), di composizioni sacre del Pergolesi: Una *Messa*, lo *Stabat*, la *Salve Reg.*, il *Confitebor*, il *Domine ad adjuvand*, e il *Laudate pueri*.

Alcune sue composizioni sacre trovansi nelle seguenti raccolte:

Latrobe: *Selection of sacred Music from the Works of some of the most eminent composers*, etc. Londra, 1806. By Robert Birchall.

Novello Vincenzo. Salect. organ. pieces, from the Hasses Motetts, and other sacred Works, of Mozart, Haydn, Beethoven, Cherubini, Hummel, Palestrina, Carissimi, Clari, Steffani, Leo, Durante, Jomelli, *Pergolesi*, and other classical composers of the German, Italian Schools, arranged and inscribed to his friènd Thomas Adam, by Vincent Novello. - London, Novello, Ew & **CO.** - (Bibl. d. liceo mus. di Bologna).

Echos du monde religieux. - Paris, cher G. Haxland 1859 (in 8° di pagine 71). Raccolta di mus, religiosa di autori d'ogni secolo dall'Archadelt al Weber.

(*) Qualche biografo gli attribuisce certi *Tuoni ecclesiastici con i loro versetti*, la cui musica però è andata smarrita.

IV.

MUSICA DIDATTICA

SOLFEGGI a due voci e a tre voci.

AUTOGRAFO: Conservat. di Napoli.

Compongono un fascicolo di 54 pagg. e si dividono in tre parti.

1. *Solfeggi a due voci, Canto e Alto.*
2. *Solfeggi a tre voci, Canto, Alto e Basso.*
3. *Solfeggi a due, Alto e Basso.*

SOLFEGGIO *con accomp. di pianoforte.*

Ms.: Conserv. di Napoli.

Vanno sotto il suo nome certi Esercizi *per Arpicordo*, [1] stampati a Londra.

EIGHT LESSONS *for the Harpsicord.* — London, Longman, Lukey and C.o (37 pagine).

A second set of eight Lessons for the Harpsicord. — London, Longman & Broderip: British Museum.

Era costume di tutti i maestri d'allora di scrivere solfeggi per uso dei loro scolari. Nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli si conservano tuttora quelli composti da Alessandro Scarlatti, Durante, Vinci, Hasse, Jommelli, Piccinni, ecc.

---

[1] Nome dato dagl'Inglesi al *Clavicembalo*.

V.

COMPOSIZIONI ERRONEAMENTE ATTRIBUITE AL PERGOLESI

Non appartengono al Pergolesi le seguenti opere, riferite sotto il suo nome dai cataloghi delle Biblioteche, nelle quali si conservano :

Dalina e Balbo. Intermezzi a due voci.

Part. ms.: Bibl. di Corte del Granduca d'Assia — Darmstadt.

Le diable à quatre, opera-pasticcio.

Part. ms. : Conserv. di Parigi.

Quest'opera, alla cui poesia furono adattate antiche canzoni francesi ed ariette italiane, ha servito di pretesto ad alcuni scrittori per tirar fuori i nomi dei compositori Philidor, Scarlatti, Duni, Gluck, *Pergolesi*, ecc., completamente a torto, riguardo a quest'ultimo, in quanto che, di tutte le arie di cui si compone questo pasticcio, non ve n'ha una sola che sia stata tolta dalle sue opere. [1]

Temistocle, dramma in tre atti, poesia di P. Metastasio, « Musica del Sig. Pergolesi Napolitano ».

Part. ms. : Liceo mus. di Bologna.

Questo dramma fu rappresentato *per la prima volta* con musica del Caldara su le scene del Teatro di Corte a Vienna il *4 novembre del 1736,* vale a dire otto mesi dopo la morte del Pergolesi.

---

[1] A questo proposito, vedi un articolo di J. Tiersot nel « Menestrel » del 1908.

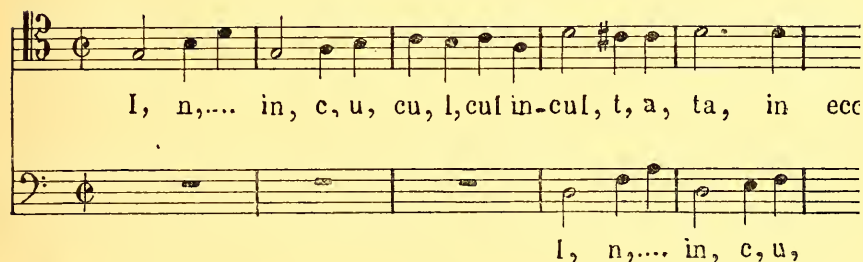
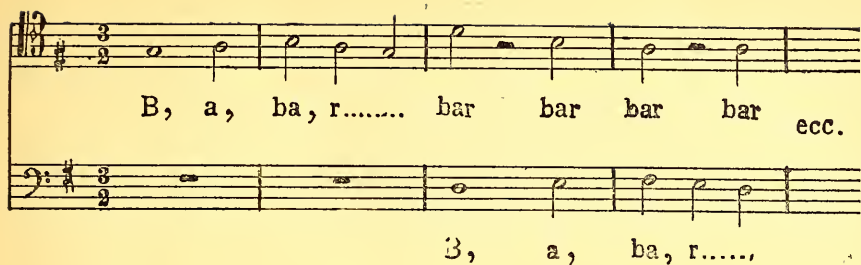
IL CAVALIERE ERGASTO, *opera del Maestro Pergolhese* (sic). È un ms. di 285 pagine, che si conserva nella biblioteca dell'Istituto musicale « Brera » di Novara. I pochi e brevi esempi, citati in un opuscolo del chiaro M.o Tito Fedeli, direttore dell'Istituto, [1] non rivelano la mano del Pergolesi. È una musica piena di grazia ed eleganza, uscita dalla mano di un eccellénte maestro della scuola napoletana del settecento, imitatore assai felice del Pergolesi.

VENERABILIS BARBA. — Scherzo a due voci, Ten. e B., senz'accompagnamento.

Part. ms.: Conserv. di Napoli a Milano; R. Bibl. di Monaco; Bibl. di Corte a Vienna; ecc.

In nessuna biografia del Pergolesi, anteriore a quella del Florimo, si cita questo scherzo tra le sue opere. Ne ho visto ed esaminato il più antico esemplare, che si conserva a Napoli. La scrittura, abbastanza brutta, è proprio contemporanea al Pergolesi. In origine non aveva titolo: quasi un secolo dopo, Giuseppe Sigismondo, antico bibliotecario di quel Conservatorio, vi scrisse in fronte: *Scherzo del Pergolesi coi Cappucini di Pozzuoli, dove poi egli morì nel Convento dei Fracescani nel 1736*; si compone di sette brevi pezzi e un brevissimo recitativo e, poco più in basso: « Cosa rarissima ». I pezzi hanno la forma di canone, e il loro testo consta di quattro sole parole: *Venerabilis barba Cappuccinorum inculta.* Le parole vengono sillabate dai cantanti, e i motivi scherzano oscenamente su l'incontro di certe sillabe Cito gli spunti dei primi tre versetti:

---

[1] *Un'opera sconosciuta di Pergolesi?* - Novara, 1910.

In fondo alla copia si legge, di mano del copista: *Finis, 19 Aug.i 1735,* e sotto: « Ad usum Ec.mi Agnelli de Costantis ».

Trovasi questa data nell'originale, o fu posta nella copia dall'amanuense ad indicare il termine del suo lavoro? Nei pochi autografi pergolesiani che ci rimangono non si legge alcuna data; e d'altra parte è presumibile che il Pergolesi nell'agosto del 1735 non fosse andato ancora a Pozzuoli, giacchè il suo *Flaminio* fu posto in scena al Teatro Nuovo nell'autunno di quel-l'anno. Comunque sia, i caratteri ed il valore della composizione m'inducono a crederla opera d'un altro autore. Questa musica insipida, monotona, incolora, scolastica, non può essere uscita dalla penna d'un maestro, che nulla scrisse mai d'insignificante, ed anche nelle più tenui composizioni stampò l'orma del suo potente genio.

SYMPHONIA *ex C a Violino primo, Violino secondo, Viola di brazo, Clarino primo, Clarino secondo, Tympano con Fundamento del Sig. Pergolesi.*

Questa Sinfonia (ms. di pag. 83) è posseduta dal Sig. Weston di Cambridge (America), che gentilmente me la fece esaminare. È indubbiamente apocrifa.

VEXILLA REGIS a 4 voci con accomp. strumentale.

Questa composizione fu creduta da molti opera del Pergolesi, e a lui fu attribuita anche l'Eitner. A chi ha familiarità con lo stile ed il sentire pergolesiano non è difficile avvedersi che il lavoro è di altra mano. Del resto, nei due esemplari (i soli che si conoscano), l'uno con l' accompagnamento di viole ed organo, l'altro con accomp. di viole, organo e tromboni, posseduti dalla biblioteca di corte di Monaco di Baviera, il nome del Pergolesi è seguito da un punto interrogativo.

PARTE TERZA

Varia fortuna ed influenza della musica pergolesiana in Europa. — Ammiratori e detrattori.

L' opera di questo musicista fu una meteora che attraversò rapidamente il firmamento dell'arte, lasciando dietro a sè una lunga traccia luminosa, che però non apparve sfavillante se non dopo il suo passaggio.

Se non può recisamente affermarsi, come da molti si è fatto, che la carriera artistica del Pergolesi trascorse tutta fra l'indifferenza e l'ostilità del pubblico, è certo però che ad essa mancò quel vivido e perenne splendore di gloria, che l'infelice maestro avrà più volte vagheggiato nei suoi sogni giovanili:

Il successo come suol dirsi, *à sensation*, non fu la prerogativa delle opere di questo compositore, come del resto, non fu nè sarà mai la prerogativa delle opere veramente grandi. La fama del Pergolesi cominciò con la sua morte; nè poteva essere altrimenti, quando si consideri la breve durata della sua esistenza e la squisita finezza della sua musica, non facilmente accessibile alla intelligenza ed al gusto delle moltitudini. L' ammirazione per le sue opere si fece sentire quand' essa più non poteva compensare il giovane maestro delle lunghe veglie e delle frequenti violenze fatte all'esile sua salute, quando più non poteva scendere come balsamo su quel core travagliato da dolori fisici e morali; ma fu ammi-

razione sincera ed entusiastica, mista a profonda simpatia per il musicista gentile e appassionato, rapito all'arte a soli ventisei anni. Lo *Stabat* e la *Serva padrona* corsero trionfalmente da un capo all'altro l'Europa; di queste e di molte ed altre sue composizioni da teatro, da chiesa e da camera, si diffuse gran quantità di esemplari in manoscritto, che si conservano tutt'ora negli archivi e nelle biblioteche; si fecero edizioni, traduzioni e riduzioni in Francia, in Germania, in Inghilterra, nel Belgio, in Danimarca; al nome del Pergolesi si accompagnarono negli epiteti di *angelico*, *divino*, *immortale*, *Raffaello della musica;* del Pergolesi cantaron le lodi insigni poeti; valorosi artisti ritrassero nel marmo e su la tela gli ultimi istanti di sua vita. Fu un vero culto, insomma, culto di popolo e di dotti, che, sebbene limitato ad alcune sue opere, si è mantenuto egualmente vivo sino ai nostri giorni, vale a dire per oltre un secolo e mezzo, e attraverso a tanto variar di gusti e di scuole.

Per altro, alcuni degli ammiratori del grande artista (la rettorica e la pedanteria furono i suoi più fieri nemici) esorbitarono nella lode, ed attribuirono a lui innovazioni che non gli spettano. Esorbitarono ed esagerarono, ma, tuttavia, non mai sino al punto a cui giunsero i suoi detrattori. Poichè non mancarono, nè mancano tuttora, al Pergolesi aspre ed ingiuste censure. Però, se i detrattori del Pergolesi si contano, infinita è la schiera dei suoi ammiratori: ricorderò, tra gl'italiani, gli storici e critici Algarotti, Napoli-Signorelli, Mattei, Carpani, Biaggi, Galli, Chilesotti, D'Arienzo, ed i maestri Iommelli, Perotti, Gervasoni, Rossini, Bellini e Mercadante; tra gli spagnuoli l'Arteaga, l'Eximeno ed il vivente Pedrell; tra i francesi e belgi, il Rousseau, l'Arnaud, il D'Alembert, il Marmontel, il Rameau, il Grétry, lo Choron, il Fétis, il Clément, il Lavoix, ecc., sino al Gevaert ed al Bellaigue; tra gl'inglesi il grande poeta Gray ed il Burney; tra i tedeschi, il Grimm, Adam Hiller, lo Scheibe, lo Schubart; i poeti Wieland, Tieck e Geibel, gli storici e critici Marx, Bitter, Schlechterer, Chrysander, Riemann, Kretzschmar e i sommi compositori Beethoven e Wagner.

CAPITOLO PRIMO

In Italia

Riproduzioni delle opere pergolesiane nel sec. XVIII: a Napoli; a Roma. — Ammiratori del P. nel sec. XVIII: N. Jommelli. — Silenzio del Metastasio; lode degli storici contemporanei. — Esagerazioni dell' Arteaga e del Mattei. — Detrattori: Il P. Martini; il Paisiello; lo Zingarelli. — Ammiratori nel sec. XIX: il Rossini; il Bellini; il Mercadante; storici e critici. — Edizioni ed esecuzioni *recenti di opere* pergolesiane.

In Italia, da prima a Napoli e a Roma, le due sole città, dove aveva potuto esercitarsi la troppo breve carriera artistica del maestro, poi a Firenze, a Siena, a Parma, a Venezia (i cui teatri furono nel settecento i più famosi d'Italia, dopo quelli di Napoli) e altrove si ripresero le rappresentazioni delle sue opere. [1]

---

[1] Non può darsi un elenco completo delle riproduzioni di opere pergolesiane in Italia nel secolo XVIII, perchè molte delle nostre principali città, come, ad esempio, Roma, Firenze, Ferrara, Ravenna, Reggio, ecc., mancano ancora d' una storia dei loro teatri. Da libretti e da pubblicazioni si ha notizia delle seguenti:

A VENEZIA:

Olimpiade, aut. 1738 (Teatro S. Gio. Crisostomo) con Faustina Bordoni (moglie del famoso compositore Adolfo Hasse, detto il *Sassone*) Margherita Celli, Angelo M. Monticelli, Gregorio Balbi, G. B. Andreoni, Antonio Barbieri.
La serva padrona. — aut. 1740 (T. S. Angelo) con Maria Ginevra Magagnoli e Domenico Cricchi. — Fiera dell'Ascensione 1741 (T. S. Samuele). — Carn. 1742 (T. S. Angelo). — Carnev. 1735 (T. S. Moisè).

Il maestro di musica, sotto il titolo di *Orazio, opera bernesca*, e ridotto in in tre atti e per sei attori [con pezzi aggiunti dal maestro Gaetano Latilla], ant. 1743 (T. S. Moisè) con Angiola Paganini, Anna Guerzoli - Lasca, Grazia Melini, Agata Savi, Pellegrino Gaggiotti e Filippo Laschi.

Livietta e Tracollo, sotto il titolo *La contadina astuta*, aut. 1744 (T. S. Moisè).

A Napoli si riprodussero le due opere comiche: *Lo frate nnammorato* (in dialetto) e *Flaminio* in lingua italiana mescolata col dialetto, opere che, come si è visto, vi avevano ottenuto, alla prima rappresentazione miglior successo delle altre. Nel 1738, due anni dopo la morte

---

A PARMA:

La serva padrona. carn. 1738 (T. Ducale) con Francesca Fabiani e Domenico Cricchi.

Livietta e Tracollo, carn. 1734 (T. Ducale) con Rosa Rubinetti e Domenico Cricchi.

Il maestro di musica, sotto il titolo di *Orazio o La scolara alla moda*, aut. 1749.

(Notizia desunta dal *Voyage en Italie* dell'Obessan. Toulouse 1768).

A FIRENZE:

La serva padrona, aut. 1742 (T. di Via del Cocomero) con Caterina Brogi e Pietro Pertici.

Il maestro di mus., sotto il titolo *La scolara alla moda*, carn. 1760 (Teatro stesso) con Assunta Scaramelli, Antonio Boscoli e Baldassare Bosi. Vi si interpolarono pezzi d' altri maestri.

A NAPOLI:

Flaminio: Inverno 1737 (T. Fiorentini) con Teresa di Palma, Rosa Costa, Elisabetta Giani, Margherita Pozzi; Giuseppe Ciacchi, Giacomo d' Ambrosio, Girolamo Piano. — 7 febbraio 1739 (T. medes.). Un solo atto fu rappres. insieme con un atto della *Rosaura* del Sarro e un altro dell'*Ortensio* del Brunetti. — Inverno 1749 (T. Nuovo), dando ad eseguire la parte di *Ferdinando* ad un contralto, con Rosa Tartaglini, Antonia de Notaris, Caterina Tedeschi, Angela Conti e Caterina Flavis (*Ferdinando*); Nicola De Simone, Domenico De Amicis.

Lo frate nnamorato, inverno 1748 (T. Nuovo) con Agata Colizzi, Caterina Tedeschi, Nunziata Manzi, Zeferina Anselmi, Marianna Monti e Serafina Manzillo; Alessandro Renda, Nicola De Simone e Girolamo Piano. Vi s'interpolarono pezzi presi da altre opere dello stesso Pergolesi. (V. Parte Prima. Cap. III).

A SIENA:

Olimpiade, estate 1741 (T. Grande) con il celebre sopranista *Giziello* (Gioacchino Conti, Caterina Fumagalli, Margherita Alessandri, Annunziata Scartabelli; Ottavio Albuzzi e Francesco Baratti.

Flaminio, carnev. 1742 (T. stesso) con Artemisia Landi, Anna Donadei, Anna Maria Faini e Anna Bigacci; Filippo Laschi, Bartolomeo Cherubini e Cesare Fratesanti.

dell'infelice maestro, l'uditore Ulloa, presentando la lista degli intermezzi da scegliersi per essere eseguiti al S. Carlo, accanto ai titoli di quelli del Pergolesi scriveva: « *Questo autore è difonto*, (sic), *ma fu uomo grande* » [1].

È da notarsi che non furono rimesse in repertorio le sue tre opere serie, mentre spesseggiavano su le scene napoletane quelle degli ancor viventi Sarro, Leo e Hasse, e del compianto Vinci. [2] Ho già detto (v. Parte Prima, cap. III) che le opere serie del Pergolesi, anche lui vivente, trovarono freddo il pubblico napoletano, e ne ho spiegate le ragioni. Dopo la sua morte il gusto del pubblico andò peggiorando. L'opera seria, infeudata alle celebrità canore, era più soggetta ai cambiamenti ed al capriccio della moda, di cui quelle celebrità erano i corifei. La musica del Pergolesi, troppo semplice, troppo fine, non era adatta a far figurare le qualità materiali delle voci; onde i cantanti andavano in cerca di quelle opere che si prestassero meglio a questo scopo, per ottenere il quale, spesse volte, suggerivano ed anche imponevano ai compo-

---

A ROMA:

Livietta e Tracollo, sotto il titolo *La finta Polacca*, carnev. 1748 (« Teatrino domestico della Conservazione dei Giovani Studenti, nella salita di Marforio ») con Lorenzo Maruzzi e Giuseppe Licini.

A PIACENZA:

La serva padrona, aut. 1749 (Notizia desunta dal citato *Voyage en Italie* dell'Obessan.)

A SINIGAGLIA:

La morte di S. Giuseppe, oratorio, novembre 1741 (cattedrale).

A PESARO:

Amor fa l'uomo cieco, carnevale 1794 (Teatro del Sole), con Teresa Maiorani e N. Bertoloni.

A S. GIOVANNI IN PERSICETO:

La serva padrona, aut. 1739 (Notizia desunta dalle *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740* di Carlo De Brosses).

[1] V. Croce, *I teatri di Napoli*, ecc., pag. 342, n. 3.
[2] Id. id., passim. — Florimo, op. cit. vol. IV.

sitori mutamenti, interpolazioni, aggiunte. In tal modo i nostri cantanti, se meritano d'essere annoverati fra le maggiori glorie dell'Italia musicale del settecento, debbono bensì considerarsi come la principal causa della decadenza della nostra opera seria; poichè essi pervertirono il gusto popolare e traviarono i compositori.

Per qualche tempo ebbero a Napoli gran voga anche le *cantate* del Pergolesi. Delle quattro migliori *Orfeo* si pubblicò in questa città una bella edizione.

Si eseguirono anche molte delle sue composizioni da chiesa e più spesso delle altre, la *Messa in fa* a 5 v. e lo *Stabat.* Questa messa, composta come fu detto, per commissione del duca di Maddaloni fu, d'allora in poi, per lungo tempo eseguita costantemente ogni anno per la ricorrenza della Natività di Maria nella Chiesa dei Serviti. Mezzo secolo dopo essa conservava ancora lo stesso fascino d'una volta e riusciva ancora a suscitar l'entusiasmo degli ascoltatori. Ecco infatti come ne scrisse, nel 1875, dopo averla intesa a Napoli, il P. Guglielmo della Valle, uomo di finissimo gusto e criterio artistico, autore delle *Lettere Sanesi sopra le belle arti* (Venezia-Roma 1782-86) e delle *Memorie storiche del P. M. Giambattista Martini* (Napoli, 1785):

« La sera dei 17 di questo settembre 1785 fui a sentire la musica dell'Addolorata, nella Chiesa dei Servi di Maria. Allora appunto i suonatori incominciavano il motivo del *Gloria* al primo Salmo del Vespero, e confesso che non ebbi mai più una sorpresa così piacevole: quell' armonia a sè chiamò con la mia l' attenzione universale; il celebre signor Aprile, che intende e sa assai bene l'arte sua, incominciando dal pronunziar bene le parole cantò il versetto che mi rapí al terzo cielo, e appena ebbe finito, stava per ritrattarmi di ciò che scrissi della decadenza della musica, e interrogai un vicino chi fosse quel bravo vecchio maestro di cappella. A un tratto cessò il mio stupore sentendo che la composizione era del Pergolesi. Vedevi i musici rapiti nell'eseguirla, e tutti in un vortice di meraviglia, di piacere e di raccoglimento ravvolti, trasportati gli ascoltanti.

« La mattina del giorno seguente si cantò la Messa: nella sinfonia il Pergolesi tutti invitò al silenzio, e al raccoglimento con un motivo magnifico, e grandioso. Il *Kyrie* fu breve, ma divoto. Nel *Gloria in excelsis* mi pareva di sentire quella musica fatta dagli Angeli, nunzi ai pastori del novello Messia. Il *Suscipe deprecationem nostram*

era così divoto ed affettuoso, che avrebbe mosso una tigre. Eppure io vidi più di un asino a ridere allora, e degli uomini, più duri delle pietre di Tebe, a ciarlare... Alla sera del medesimo giorno 18, il sig. Aprile chiuse la musica con una *Salve Regina*, veramente angelica. Il Pergolesi fa grande uso in queste composizioni dei tuoni minori, e poi a un tratto lascia il pennello di Correggio, e piglia quello di Michelangiolo, passando a un tuono maggiore che scuote, e non ti lascia dormire; la sua maniera non è funesta, benchè patetica; è frammischiata, e condita dalle grazie, talora ridenti; è così semplice, che si manifesta ad ognuno e pare che ognuno la imiterebbe, quantunque inimitabile; i suoi motivi hanno fra loro un'analogia, ma non monotona; sono ben esposti, non fugge dal motivo, saltando qua e là, come molti fanno, ma persiste fin al fine nell'assunto senza annoiarti. Anche nelle cadenze sembranvi delle ripetizioni; ma sono così belle, come i bei quadri ripetuti da un maestro eccellente, che quanto più li miriamo, tanto più ci allettano. Non passerò senza lode i Signori Duchi di Mataloni, che ordinarono questa musica al Pergolesi e con tanta gelosia la custodiscono, producendola una sol volta l'anno per l'accennate funzioni. E di te, o saggio Pergolesi, cosa dirò, che corrisponda all'impressione, che viva sento tutt'ora dalla patetica e gratissima tua musica? Non le profane grazie, ma le celesti ti ispirarono i sublimi, i gravi, gli energici motivi del canto a solo, dei duetti, dei ripieni, delle fughe e di quei contrasti, ora degli estremi fra di loro ora dell'uno o dell'altro, o di tutti insieme gl'istrumenti con le voci! Finchè vi saranno delle anime sensibili all'armonia e portate al vero e al bello, sarà caro ad esse il tuo nome. [1]

Roma, secondo alcuni, [2] avrebbe voluto fare ammenda del suo fallo, rimettendo su le scene l'*Olimpiade* poco dopo la morte dall'autore, coprendola di applausi; ma la notizia non è confermata da documenti. Certo è che in questa città uscì, nel 1738, la prima edizione delle quattro migliori cantate del Pergolesi, e ben presto si iniziò la serie delle esecuzioni dello *Stabat*, che senza interruzione si successero fino ai giorni nostri.

L'elenco dei concerti romani con lo *Stabat* del Pergolesi può dirsi inesauribile nella seconda metà del settecento. In casa dei canonici Ga-

---

[1] *Memorie storiche del P. Giambatt. Martini*, ecc. Napoli, 1785; p. 138.

[2] V. Burney, *A general History of Music*. IV, 555.

gliardi, noti dilettanti di musica, si ripeteva tutti gli anni la sera del martedì Santo; nel 1759, il 4 aprile, la principessa di Collamare lo fece cantare a Villa Caserta, in via Merulana, dal famoso Giziello e dal Guspelti; nel 1774 fu eseguito nella chiesa dell' Orazione e Morte, dove si trovavano a sentirlo anche i duchi di Cumberland; nel 1782 le tre figlie del pittore Battoni lo cantarono alla presenza dello czarevich Paolo e della Granduchessa, mentre posavano per farsi fare il ritratto. Di una esecuzione fatta in casa Flaviani nella Settimana santa del 1786 ci è stata conservata memoria in una specie di Autobiografia del musicista roveretano Giacomo Gottifredi Ferrari: « Il giovedì santo » — egli scrive — « fui introdotto col mio *primo violino* all' accademia che teneva ogni settimana la nobil Signora Flaviani.... Ciò che mi piacque e mi toccò il più in quell' accademia, fu lo *Stabat Mater* del Pergolesi, eseguito con orchestra, e cantato da due vecchi musici della cappella sistina, con voci deboli e difettose, ma che filavano, modulavano, così che mi tennero colle lacrime agli occhi dalla prima nota sino all'ultima ». [1]

Finalmente, si ha notizia che la celebre composizione pergolesiana fu cantata la sera del giovedì santo dell'anno seguente in casa della duchessa d'Albany, e il martedì santo del 1793 nella galleria del palazzo Santacroce, dove donna Giuliana Falconieri tenne accademia in onore di un'augusta sua ospite, la principessa Sofia di Svezia.

Gli storici e i critici italiani del settecento, tutti, eccettuato il P. Martini, inneggiano ai meriti del Pergolesi. Il grande compositore Nicolò Jommelli lo prediligeva sopra tutti i compositori del suo tempo: « Quando le opere del Pergolesi » — disse una volta — « non saranno più tenute in pregio, la vera musica sarà scaduta ». [2]

Notevole è il silenzio del Metastasio. Egli, che nelle sue lettere s'intrattiene così spesso a parlare delle opere e dei maestri del suo tempo, esprime il proprio giudizio sul Vinci, sul Buranello, sul *Sassone,* sul Jommelli, [3] ma non fa mai parola del Pergolesi, che pur rivestì di note due

---

[1] *Aneddoti piacevoli e interessanti occorsi nella vita di* **Giacomo Gottifredo Ferrari** *da Roveredo*, ecc. Londra 1830. Vol I, p. 173

[2] Schubart, *Gesammett Schriften.* — Stuttgart, 1838. Vol. V. 59.

[3] Del Vinci, compagno dei suoi primi trionfi, il Metastasio pianse l'immatura fine e lamentò con amare parole che solo dopo morto ne fosse riconosciuto il vero merito (Metastasio, *Lettere,* ecc., a cura di G. Carducci. Bologna,

dei suoi melodrammi : *Adriano in Siria* ed *Olimpiade*. Può darsi che il Metastasio non abbia mai intesa alcun'opera seria del nostro compositore poichè, quand'egli lasciò Napoli (1724), il grande maestro jesino non era ancora entrato nel Conservatorio, e quando in quella città si fecero sentire i suoi primi saggi, il riformatore del melodramma trovavasi già a Vienna, dove del Pergolesi non fu rappresentata altra opera che *La Serva padrona*.

Il Quadrio, L'Algarotti, il P. Guglielmo della Valle, i due storici spagnuoli, vissuti lungamente in Italia, l'Arteaga e l'Eximeno, il Mattei, i maestri Gianagostino Perotti e Gervasoni, del principio del secolo XIX, ed altri, hanno parole di grande ammirazione per la musica pergolesiana. Se non che alcuni di loro spinsero troppo innanzi le lodi, provocando, come vedremo appresso, una reazione nella critica tedesca. Così, ad esempio, l'Arteaga, [1] finchè esaltò nel Pergolesi « la semplicità accoppiata alla nobità dello stile, la verità del sentimento, la naturalezza e la forza dell'espressione, la purezza e l'unità del disegno », finchè notò che egli « non ebbe altra guida che la natura, nè altro scopo che quello di rappresentarla al vivo », e che seppe maneggiare con egual felicità di risultato « i diversi stili, mostrandosi grave e maestoso nello *Stabat*, vivo nell'*Orfeo*, grazioso, vario e piccante, elegante e regolato nella *Serva padrona* », e infine che « portò la melodia teatrale al maggior grado di eccellenza », non uscì fuor dei limiti del vero. Ma cadde nella esagerazione, quando aggiunse che « *niuno* meglio di lui ha saputo ottenere i fini che dee proporsi un compositore ; *niuno* ha fatto miglior uso del contrappunto ove l'uopo lo richiedeva ». Lo stesso deve dirsi del giudizio dato intorno al Pergolesi da Saverio Mattei nel suo *Elogio del Jommelli*, [2] giudizio che qui riferisco, sottolineando quella parte di lode che a me sembra esagerata :

Zannichelli, 1883 ; pag. 36); del Buranello non ebbe stima (id.; pag. 312); grande n'ebbe invece del *Sassone*, anche come « padre, marito et amico ». (id.; p. 163; e *Lettere*, ecc. a cura di C. Antona-Traversi ; p. 187 e 191); grandissima del Jommelli, « di figura sferica, di temperamento pacifico, di fisonomia avvenente », nel quale egli trovava « tutta l' armonia del Sassone, tutta la grazia, tutta l'espressione e tutta la fecondità di Vinci ». (*Lett.* a cura di G. Carducci, p. 306).

[1] *Rivoluzioni del teatro music. ital.* — Bologna, 1783. Vol. I. p. 290-91.

[2] Colle ameno, MDCCLXXXV. Pag. 72.

« Surse allora un ingegno armonico, nutrito dalle Grazie e dalle Muse, di delicato orecchio, portato non tanto dallo studio quanto dall' impeto della natura al buono, cioè l'immortal *Pergolesi*.

Egli in breve tempo dal mediocre in cui trovò questa musica teatrale, la ridusse al sommo, al perfetto nell'OLIMPIADE..... La vita breve di questo Raffaello della Musica impedì che dopo l'OLIMPIADE si potessero avere altri capi d'opera, a riserba del celebre STABAT, che in altro genere *toglie ad ognuno la speranza di poterlo eguagliare*..... Si può dire che il Pergolesi *niente abbia lasciato da migliorare a' successori* e che da quell'epoca in poi *abbia piuttosto la musica perduto che acquistato vigore* ».

Consideri il lettore che, quando videro la luce i due libri citati (1783 e 1785), se il Haydn non aveva ancora composto nè *La creazione* nè *Le stagioni*, erano però morti da molti anni il Häendel ed il Jommelli, aveva chiusa la sua luminosissima carriera il Gluck e componeva tuttora il Piccinni.

D'altra parte però, non mancarono al Pergolesi, neppure in Italia, censure soverchiamente severe ed ingiuste. La più nota è quella che pubblicò a pag. VIII della Prefazione al « *Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo* » il P. Giambattista Martini. [1] Questa censura fu poi ripetuta con varianti più o meno gravi da tutti i critici, biografi e storici che si occuparono del Pergolesi. [2]

« Questa Composizione del Pergolesi » – scrive il P. Martini – « se si confronti coll'altra sua dell' Intermezzo intitolato LA SERVA PADRONA, *si scorge affatto simile* a lei, e dello *stesso carattere*, eccettuatine alcuni pochi passi ». E poco appresso chiama quella delle due composizioni « *una stessa*, STESSISSIMA *musica* ». Dai periodi che seguono al citato chiaramente si rileva che tale *somiglianza perfetta* di

---

[1] Bologna, 1774-1775.

[2] Alcuni riferiscono il passo del Martini così: « Nello *Stabat* io ravviso alcuni motivi buffi, effetto della *straordinaria inclinazione* che aveva questo autore *verso un tal genere di musica* ». Il Fétis poi arriva sino ad affermare che il P. Martini citò anche i passi che credeva di aver trovati eguali nelle due composizioni, mentre ciò è falso. E come avrebbe potuto farlo, così il P. Martini come qualunque altro, se di passi veramente eguali non ve ne sono? Purchè per *passo* non voglia intendersi l'incontro di quattro o cinque note, o una cadenza, o una modulazione.

carattere riguarda non tanto la forma quanto, e più specialmente, l'*espressione;* talchè – a giudizio dello storico bolognese – il Pergolesi avrebbe (nientemeno!) confuso il tragico (poichè lo *Stabat* fu da lui, come dagli altri del suo tempo, trattato alla teatrale) con il comico, adoperando musica « atta ad esprimere sensi burlevoli e ridicoli » – son sue parole – « per esprimere sentimenti pii, devoti e compunti », egli, che tra i contemporanei fu il più scrupoloso seguace della verità d'espressione, tanto che il Grétry potè esclamare: « *Pergolèse nacquit, et la vérité fut connue* »*!* Di eguale nei due lavori non v'è che la parte materiale della composizione, i procedimenti formali. Dire che lo stile dello *Stabat* è « lo stesso, stessissimo » di quello della *Salustia,* del *Prigionier superbo,* dell'*Adriano* e dell'*Olimpiade,* drammi passionali, è giusto in parte ed è stato notato anche in questo studio; ma appaiare nel campo dell'espressione *La serva padrona,* piena di brio e di fine comicità, in un sol passo velata, poichè il testo lo esige, di una tinta melanconica e sentimentale (vedi l'aria di Serpina nel secondo intermezzo: « A Serpina penserete »), con lo *Stabat,* patetico sempre, anche dove l'occhio legge « Allegro », è – sia detto senza mancar di riguardo al dottissimo storico – un'eresia.

Al giudizio del P. Martini si accostarono, aggiungendo del proprio qualche altra censura, i maestri Paisiello e Zingarelli. I loro pareri intorno al merito del Pergolesi ci sono stati tramandati dalle persone che ebbero intimità con essi.

Tra i numerosi manoscritti lasciati da Agostino Gervasio, appassionato ricercatore di memorie napoletane, alla Biblioteca dei Gerolamini in Napoli, ho visto certe interessanti « Osservazioni Musicali intorno a' Compositori Napoletani, ricavate dalla Conversazione col Sig. Paisello ». [1] Ecco ciò che riguarda il Pergolesi: « Scrisse il divino *Stabat* stando ai servigi del Duca di Maddaloni, appena uscito dal Conservatorio. Dice Paisello che, *se Pergolesi avesse vissuto dippiù, non sarebbe stato tanto stimato quanto lo è al presente.* La sua *Olimpiade,* l'intermezzo della *Serva padrona,* una *Messa* ed altre composizioni rimasteci di lui non sono altro che lo *Stabat Mater,* in cui pur sono delle incoerenze, cioè taluni

---

[1] Fondo Gervasio. Pil. XXVI, n. 2 - Il manoscritto fu pubblicato da Salv. Di Giacomo nel giornale *Musica* e *musicisti* di Milano (Anno II, n. 12).

versetti che sono scritti *senza senso ed espressione*, come il motivo dell' *Eia Mater*, che risente del buffo ».

Corretto in altro luogo di questo libro [1] l'errore cronologico, non mi tratterrò qui a ribattere l'affermazione che tutte le opere del Pergolesi siano tra loro eguali, vale a dire che il maestro fu tanto scarso d' idee da ricopiarsi continuamente; essa è abbastanza confutata dai numerosi esempi riferiti nel presente libro; nè qui ripeterò, riguardo all'accusa d'incoerenza e di mancanza d'espressione mossa allo *Stabat*, ciò che ho già detto, esaminando questo lavoro. Farò soltanto rilevare che quell' ipotesi, « *Se Pergolesi avesse vissuto dippiù*, ecc. » ha tutto l'aria di insinuazione, e mal cela un senso di malignità e d' invidia. [2]

È bene rammentare che il Paisiello più volte osò venire al paragone col Pergolesi, egli che tanto si adontò e spese così ignobile vendetta dell'*audacia* del giovane Rossini. Rivestì di note gli stessi libretti dell'*Olimpiade* e della *Serva padrona*, che avevano servito al maestro jesino; ma non riuscì a superarlo. Si permise anche di metter le mani su la più famosa delle sue composizioni, deturpandola coll'aggiunta degl' istrumenti da fiato; [3] e di ciò soleva menar vanto. [4]

Quale sarà il significato di quelle sue semioscure parole? Giudicò egli (come potrebbe indurre a credere il contenuto del periodo seguente) esaurito a ventisei anni il Pergolesi, ed incapace, anche se fosse vissuto più a lungo, di creare opere più perfette di quelle composte fino allora? In tal caso, io, che ho già evidentemente dimostrato che dalla *morte di S. Giuseppe* all'*Olimpiade* la carriera artistica del Pergolesi fu una continua ascensione, ho tutte le ragioni di affermare il contrario, cioè che, se il grande Jesino avesse avuto tempo di perfezionare con lo studio le straordinarie doti naturali e creare il suo vero e completo capolavoro, come fu concesso ad altri, se ne sarebbe immensamente avvantaggiata l'arte italiana, e con essa la fama dell'autore. Che se poi il Paisiello intese dire che il merito del Pergolesi fu esagerato dai posteri, e l'ammirazione per

---

[1] V. la parte biografica.

[2] È noto che di malignità e d' invidia non fu scarso l'animo del Paisiello. Informino le vite del Cimarosa, del Guglielmi e del Rossini. (Florimo, op. cit. II, 275-76)

[3] Vedi l'analisi dello *Stabat*.

[4] Vedi il citato manoscritto del Gervasio.

le sue opere provocata non tanto dai loro pregi intrinseci, quanto dalla pietà che destano i disinganni, la fiera malattia e la precoce fine dell'autore, è lecito chiedere come mai un successo, basato su la compassione e su la simpatia, per quanto viva e meritata, possa accompagnare costantemente le opere d'un maestro presso tutti i popoli d'Europa, e mantenersi invariabilmente entusiastico per più secoli. E inoltre, se proprio in quel torno ebbero morte precoce, in circostanze non meno compassionevoli e nel colmo della rinomanza, altri insigni compositori della stessa scuola napoletana, quali il Vinci, avvelenato a 40 anni, [1] il Terradellas, suicidatosi o ucciso pure a 40 e Giovanni Francesco De' Majo, rapito dalla tisi a 25, perchè mai solo per il Pergolesi si sarebbe verificato il caso a cui volle alludere il maestro tarentino?

Il giudizio di Nicolò Zingarelli ci è riferito dal Florimo. « Parlando del Pergolesi », — scrive lo storico dei conservatorii napoletani — « (lo Zingarelli) si fe' lecito dire che la fama di cui godeva questo maestro era di molto superiore al suo merito; e che lo *Stabat* era l'opera più incompiuta che potesse immaginarsi; poichè, toltone il primo versetto *Stabat mater,* tutto il rimanente era musica più comica e teatrale che sacra, aggiungendo che nello *Stabat* eranvi frasi che si trovavan nella *Serva padrona*. Più di tutti i pezzi disapprovava altamente l'ultimo, perchè diceva bene espresse le prime parole: *Quando corpus morietur*, non già le ultime: *Paradisi gloria;* ove, a suo dire, doveva trovar musica da esprimere il *Paradisi* » [2] Povero Zingarelli! Anche del *Matrimonio segreto* del Cimarosa sentenziò che « è un'opera scritta bene, ma niente di più ». La critica, dunque, non era il suo forte; tanto che quel finissimo spirito di Gioacchino Rossini soleva dire di lui che, per imporre la propria opinione, aveva l'accortezza di discutere di musica coi letterati e di letteratura coi musicisti. [3] Certo egli non avrebbe osato parlare in tal modo alla presenza dello stesso Rossini o di Vincenzo Bellini, due fra i tanti insigni musicisti italiani che resero omaggio ai meriti del Pergolesi.

Narra l'illustre critico G. A. Biaggi che in uno dei colloqui avuti col Rossini in Parigi, nel dicembre del 1858, essendo venuti a parlare

---

[1] Ora è stato provato con documenti che il Vinci morì, non nel 1732, ma nel 1730.

[2] Florimo, op. cit., III, 245-6.

[3] Idem.

dello *Stabat* pergolesiano, l' autore del *Guglielmo Tell*, uscì in queste parole: « Lo udii per la prima volta a Napoli eseguito da due dilettanti, e con tutto ciò ne fui commosso fino alle lagrime. Nel suo genere quella musica raggiunge l'ultima bellezza ». [1] Il Bellini poi, il cui temperamento artistico aveva tanta rassomiglianza con quello del maestro jesino, nutriva, al pari del Grétry, tale predilezione per la musica dell' *angelico Pergolesi* (così soleva chiamarla), che ne imparò a memoria tutte le opere. Un giorno, essendo ancora adolescente, fu trovato dal Florimo cogli occhi gonfi di lacrime, mentre sonava al piano forte lo *Stabat*; richiesto del perchè di tanta commozione, rispose all'amico: « E come non piangere al contemplare questo sublime poema del dolore? Quanto sarei felice se nella mia vita avessi la fortuna di creare una melodia tenera e appassionata che almeno somigliasse ad una di queste! Questo vorrei, e dopo sarei contento di morire giovanissimo come il povero Pergolesi ». [2]

Nell' ottocento, dunque, il culto del Pergolesi, anzichè intiepidire, si ravvivò in Italia. Nel secondo ventennio del secolo, quando ancora del grande maestro non si avevano che scarse ed incerte notizie e dai più ignoravasi persino il nome della sua vera patria, il marchese di Villarosa, pubblicò in Napoli un' interessante memoria intorno alla vita di lui, coll' intento principale di rivendicare alla città di Jesi il vanto di avergli dato i natali. Poco dopo, come già dissi, per cura ed opera del medesimo marchese e del cav. Domenico Corigliano, fu posta una lapide commemorativa nella cattedrale di Pozzuoli. Storici e critici, quali il Carpani, il Pisani, il Florimo, A. Galli, il D'Arienzo, il Chiesotti ed altri dedicarono al Pergolesi, nelle loro opere, pagine riboccanti d'entusiasmo. [3]

Della *Serva padrona*, dello *Stabat* e della *Salve Regina*, furono date alla luce accurate edizioni dalle Case Ricordi di Milano e Guidi

---

[1] Vedi « Gazzetta dei teatri » di Milano, 1880, n. 1. Le stesse parole riferisce di aver udite dal Rossini probabilmente nel medesimo incontro il Florimo. (op. cit. II, 197, n. 4).

[2] Florimo, op. cit. III, 178-9 — Tra gli insigni compositori italiani del secolo XIX, che si dichiararono grandi ammiratori del Pergolesi, mi piace citare anche l' illustre Maestro Mercadante, che ne scrisse le lodi nella « Gazzetta Musicale » di Napoli del 24 aprile 1864.

[3] L' insigne compositore e musicologo, A. Galli, mi scriveva che, ai tempi in cui insegnava alta composizione nel conservatorio di Milano, Stefano Ron-

di Firenze. La Casa Ricordi pubblicò del grande maestro anche alcune *arie* nella raccolta del prof. Parisotti. In questi ultimi anni l'attenzione degli studiosi si rivolse altresì ai lavori strumentali del grande Jesino. Il prof. Alessandro Longo di Napoli curò l'edizione Ricordi dei bellissimi *Trii*, ridotti a sonate per violino con accompagnamento di pianoforte, ed il prof. Giulio Azzoni pubblicò un edizione critica della *Sonata in Re maggiore per Clavicembalo.*

Lo *Stabat* è stato costantemente eseguito, può dirsi, ogni anno nelle principali cittá d'Italia, specialmente durante la settimana santa, fino a che la nuova scuola di musica sacra non è venuta a bandirlo dal novero delle composizioni religiose. La *Serva padrona* è più volte comparsa su le scene dei nostri più importanti teatri. Le più recenti rappresentazioni dell' immortale intermezzo furono quelle date al Teatro Manzoni di Milano (carnevale 1892 - 93) e al Nazionale di Roma (carnevale 1891 - 92 e marzo 1898). Aggiungerò in fine che i casi veri o leggendari della vita del grande ed infelice maestro, porsero argomento ad una fiorita di racconti, drammi, melodrammi ed opere d' arte. [1]

Per altro l' Italia non ha pagato tutto il suo debito verso l' insigne musicista. Non basta che sia stato finalmente sciolto il voto, da lungo tempo fatto, di erigergli un ricordo marmoreo nella terra che gli diede la vita. Questo monumento, più che ad altro, servirà a mostrare agli stranieri che la terra natale del Pergolesi si è ricordata, benchè tardi, di onorare la memoria del suo gran figlio. V'è un altro, più solenne, imperituro, *aere perennius* che l' Autore dello **Stabat** si costruì colle proprie mani, e che giace tuttora nascosto agli sguardi dei più : le sue opere. É dovere della patria di trar fuori dai polverosi scaffali degli archivi e delle biblioteche cotesti monumenti del suo valore ed esporli all' ammirazione dei popoli. Dovrà sempre l'Italia mostrarsi seconda a tutte le nazioni civili nel rendere onore alle sue glorie ?

---

chetti - Monteviti, caldo ammiratore del grande Jesino, vivo era il culto del Pergolesi in quell' ateneo musicale. Un alunno, Giano Brida, morto nel fiore degli anni, scrisse e fece eseguire nel conservatorio una composizione strumentale su temi pergolesiani. Lo stesso Ronchetti, nella sua gioventù, aveva fatta rappresentare alla Scala un' opera, lodata dal Rovani, il cui protagonista era l'autore dello *Stabat*.

[1] V. Appendice II.

CAPITOLO II

In Francia

La musica italiana in Francia sul principio del sec. XVIII. — Carlo de Brosses. — *La Serva p.* a Parigi nel 1746. – *La Serva p.*, *Tracollo* ed *Il maestro di musica* a Parigi nel 1752-53 e nel 1754-55. — La *Querelle des Bouffons*. — Ammiratori del P. nel sec. XVIII: il Rousseau; il Grimen; il D'Alembert; l'Arnaud; il Saint-Non; il Marmontel; il Rameau. — *La Serva p.* a Parigi nel sec. XIX. — Influenza del Pergolesi in Francia. — Il Grétry e la musica pergolesiana. — Lo *Stabat* a Parigi nei sec. XVIII e XIX. — Il Berlioz e lo *Stabat* pergolesiano. — Ammiratori nel sec. XIX: il Lavoix; il Fétis; il Clément; l' Halévy; il Pougin; il Bellaigue.

In Francia, sul principio del settecento, per ignoranza delle migliori opere italiane, o per eccessivo sentimento nazionale, la nostra musica non aveva molti partigiani. [1]

Il fondatore dell'opera francese, il fiorentino Lulli, era morto sin dal 1687, ma la sua scuola proseguì ad imperare su le scene della Francia sin oltre alla metá del secolo XVIII con le opere di lui e con quelle dei suoi numerosi continuatori, tra cui primeggiarono il Colasse, il Campra e, sopra tutti, il Rameau (1683-1764), il quale reggeva lo scettro del teatro musicale francese appunto allora che per la prima volta si fecero sentire a Parigi le note della *Serva padrona*. Quando, nel 1702, l'abbate Rauguenet, ritornando dall'Italia, pieni gli orecchi ed il cuore delle grazie della musica nostra, pubblicò un « *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* »,

[1] Il Castil-Blaze è di parere contrario (*L'Accademie Royale de musique.* I, 113); ma il mio giudizio si fonda su l'osservazione dei fatti, oltre che su la testimonianza del De Brosses, il quale, come contemporaneo, merita più fede di lui.

nel quale osava dichiarar superiore la musica italiana a quella della scuola lullista, s' ebbe contraria quasi tutta Parigi, e suscitò una viva disputa, che finì con la vittoria dei difensori della musica e dell' onor nazionale: il Lecerf de la Viéville e i redattori del grave « Journal des Savants. » Secondo ciò che afferma Carlo des Brosses, le principali accuse che i Francesi movevano alla nostra musica erano quelle della frivolità e della mancanza d'espressione. Il presidente del parlamento di Digione, nelle sue lettere dall' Italia, che vanno dal 1739 al 1740 difende con calore le nostre opere dalle tacce dei suoi connazionali, ne addita loro i pregi, ne spiega la struttura, in tutto dimostrando spesso buon gusto e fine criterio. [1] Egli è innamorato della musica italiana, ma in special modo gusta ed ammira quella del Pergolesi. « È il mio autore d'affezione » — scrive — « Ah ! il bel genio, semplice e naturale ! Non è possibile scrivere con più facilità, grazia e buon gusto ! » [2] Nel settembre del 1739 egli assistette ad una rappresentazione della *Serva padrona,* datasi in un modesto teatro di provincia a S. Giovanni in Persiceto (poco lungi da Bologna), e ne rimase così entusiasmato, che ne acquistò subito dal direttore di orchestra la partitura per portarsela in Francia. [3]

Sei anni dopo che il de Brosses aveva compiuto il suo viaggio per il nostro paese, compariva per la prima volta il capolavoro pergolesiano su le pubbliche scene di Parigi, e precisamente il 4 ottobre 1746. « I comici italiani, — così leggo nel *Mercure de France* di quel giorno — « hanno dato sul loro teatro la prima rappresentazione della *Serva padrona*, commedia in due atti, accompagnata da due balletti (divertissements). È una specie d'opera comica italiana, mista di prosa. L'*ouverture* aggiuntavi è del Sig. Paganelli, stimato in Francia e in Italia. Non ci sono che due attori cantanti e un personaggio che non parla, *Scapino.* Il Sig. Riccoboni sosteneva la parte d'*Uberto,* vecchio dominato da *Serpina,* sua serva..... I due balletti, che dividono e terminano questo spettacolo, sono assai divertenti e d'una composizione vivace e leggïera. La parte di *Serpina* era affidata alla Sig.a *Monti,* amabilissima italiana, che non a-

---

[1] *Le Président de Brosses en Italie. — Lettres Familières.* — IV. Edition Paris, 1885. Vol II.

[2] Op, cit., II, 340.

[3] Op. cit., pag. 820.

veva cantato mai sui nostri teatri. Con vivacità e intelligenza fu eseguita anche la parte d' Uberto, cosa, del resto, naturalissima, essendo essa sostenuta dal Sig. *Riccoboni* ». Piacquero dunque gl'intermezzi pergolesiani, ma non fermarono l'attenzione dei musicisti e dei critici, se non quando si porse l'occasione di udirli una seconda volta.

Nel maggio del 1752, Eustachio Bambini, [1] direttore d'una piccola compagnia di cantanti italiani, fu scritturato, con regolare contratto, da un tal Roussalet, impresario di Rouen per dare in quel teatro una serie di rappresentazioni d'intermezzi ed opere comiche italiane dal 1 Novembre 1752 sino al mercoledi delle Ceneri del 1753. Senonchè, l' Opéra di Parigi, allora, come sempre, gelosissima dei suoi privilegi, avuta notizia di quel contratto, lo fece annullare con un decreto reale, e scritturò per conto suo la compagnia italiana. Questa, venuta a Parigi, cominciò le sue rappresentazioni su le scene dell' Opéra il 2 agosto del 1752 con la *Serva padrona.*

Facevano parte di quella compagnia: Pietro Mannelli, il Guerrieri ed il Lazzari; Anna e Caterina Tonelli, la Rossi e la Lazzari, cantanti, che in Italia, dove allora abbondavano insigni artisti di canto, erano considerati di second'ordine. [2] Le altre produzioni, date dalla stessa compagnia

---

[1] Il Bambini nacque verso il 1697 in Pesaro. Fu da prima maestro di cappella a Cortona e nella sua città nativa; poi, messosi a capo di una compagnia di cantanti, imprese un giro artisco per le città della Germania e della Francia, dove rese popolari i migliori intermezzi ed opere buffe della grande scuola napoletana del settecento. Uno dei suoi figliuoli, Felice, a dieci anni accompagnava al cembalo in teatro e componeva piccole arie per la compagnia diretta dal padre, meritando le lodi di Giangiacomo Rousseau (*Lettres sur la musique Française).* Dopo la partenza di Eustachio e dei suoi cantanti, Felice rimase a Parigi, ed ivi trascorse il resto di sua vita, dando lezioni di pianoforte e scrivendo opere teatrali.

[2] Il Rousseau li chiama addirittura « détestables ». Veramente la sola Anna Tonelli, ch'io sappia, aveva, prima di lasciare l' Italia, cantato su teatri di qualche importanza.

A detta del Rousseau, anche l'orchestra dell'Opéra era pessima e « storpiava » — com'egli scrive — « quella musica incantevole il piú ch' era possi-

sino al termine della scrittura (febb. 1754), furono 12 [1]; alcune di esse appartengono ad altri insigni campioni della scuola napoletana d'allora, come Rinaldo da Capua, Leonardo Leo, e Niccoló Jommelli. Il fatto che i cantanti italiani esordirono con *La serva padrona* dimostra che anch'essi la ritenevano superiore al resto del repertorio.

Esecutori di questo intermezzo furono Anna Tonelli e Pietro Mannelli. Per la circostanza si stampò una seconda edizione del libretto pubblicato dalla vedova Delormel per la rappresentazione del 1746. Ne fu anche stampata la partitura. [2] Dall' « Avertissement » che la precede

---

bile ». A questo proposito egli cita un epigramma che finge di aver trovato nella tasca d'uno dei suoi amici:

> « O Pergolèse inimitable,
> Quand notre orchestre impitoyable
> Te fait crier sous son lourd violon,
> Je crois qu' au rebours de la fable
> Marsyas écorche Appollon ! »

(Rousseau, *Oeuvres complètes*. — Paris, Firmin-Didott, 1875. — Vol. III, 453, Nota).

[1] Comunemente se ne contano undici, omettendo *Tracollo* (V., p. es., a pag. 245 dell'Edizione parigina del 1831 delle *Oeuvres da J.J. Rousseau*, e a p. 145 dell'*Opéra Italien* del Castil-Blaze [Paris. 1856], che riferisce anche le date della prima rappresentazione). Però dal libretto del *Tracollo* pubblicato per la circostanza e da un articolo del *Mercure de France*, si sa che anche questo intermezzo fece parte del repertorio :

Il giocatore ossia *Serpilla e Baiocco* di diversi autori. — 22 agosto 1752.
Il maestro di musica (erroneamente attribuito dal Castil-Blaze ad Alessandro Scarlatti) di *G. B. Pergolesi*. — 19 sett. 1752.
La finta cameriera di Gaetano Latilla. — 30 nov. 1752.
La donna superba di Rinaldo da Capua. — 19 dec. 1752.
La scaltra governatrice di Giacchino Cocchi. — 23 marzo 1753.
Tracollo, medico ignorante, di *G. B. Pergolesi*. — 1 maggio 1753.
Il cinese rimpatriato di Giuseppe Selletti. — 19 giugno 1753.
La Zingara di R. da Capua. — 19 Giugno 1753.
Gli artigiani arricchiti di G. Latilla. — 23 sett. 1753.
Il paretaio di Niccolò Jommelli. — 23 sett. 1753.
Bertoldo in corte di Vincenzo Ciampi. — 22 nov. 1753.
I viaggiatori di Leonardo Leo. — 12 febb. 1754.

[2] V. Parte Seconda.

sappiamo che l'intermezzo fu presentato al pubblico con qualche mutilazione « per soddisfare l'impazienza degli spettatori. Ecco la relazione che il *Mercure de France* del settembre 1752 pubblicò di quello spettacolo, ed insieme il giudizio che diede intorno alla musica:

« Martedi 1 agosto, si soppresse il prologo d'Acide (*Acis et Galathée*, vecchia opera del Lulli) e gli fu sostituita *La Serva padrona*, intermezzo italiano, più un nuovo ballo pantomimico..... L'intreccio è ben poca cosa, e, se il poeta ha qualche merito, questo, tutt'al più, si trova nel dialogo che è molto naturale.... Tutto il merito di questo lavoro risiede nella musica che non si saprebbe mai lodare abbastanza, e che gode in Italia e all'estero della più grande reputazione: essa è del famoso Pergolese, autore di alcune altre belle opere, e specialmente di uno *Stabat* e d'una *Salve Regina*, molto ammirati dai conoscitori. Era d'augurarsi, per il progresso dell' arte, che quest' illustre musicista non fosse stato rapito al principio della sua cariera. Il recitativo della *Serva padrona*, secondo il gusto italiano, è molto naturale; è una vera declamazione musicale, sostenuta da un accompagnamento semplicissimo, e tuttavia assai armonioso. Noteremo, tra gli altri, quello, col quale comincia il monologo d'Uberto, nel secondo atto, e che è seguito dall'aria: « Sono imbrogliato ». I diversi sentimenti da cui è agitato l' attore vi sono fedelmente resi e dal canto e dall'orchestra. Riguardo alle ariette e agli altri pezzi, bisognerebbe citarli tutti per additare tutte le bellezze di questo lavoro mirabile per genio, spirito, espressione e veritá...... L'intermezzo è stato preceduto da un'*ouverture* del Telemann, [1] il cui *adagio* è abbastanza armonioso, ma il *presto* alquanto fiacco. In generale questa *ouverture* par che contrasti troppo col preludio del primo monologo della *Serva padrona*, scritto con altro gusto e ben superiore ad essa ».

Lieta accoglienza ebbero anche gli altri due intermezzi pergolesiani: *Il maestro di musica*, eseguito il 19 settembre dello stesso anno e ripetuto poi l'anno seguente [2], ed il *Tracollo*, rappresentato il 1 maggio del

---

[1] Uno dei più fecondi compositori tedeschi, morto a tardissima età nel 1767.

[2] Se ne pubblicò per la circostanza il libretto col titolo in italiano e in francese: **Il Maestro | di musica** | *intermezzo per musica* | *in due atti* | *Da rappresentarsi in Parigi nel Teatro* | *dell'Opera, il 1752* | **Le Maître | de Musique |** *Intermède en musique* | *en deux Actes* | . *Représenté à Paris, sur le Théâtre de* | *L'Opéra en 1752* | *Le prix est de 12 sous* | . *A Paris* | *Chez la veuve Delor-*

1753 [1] e riprodotto nel novembre del 1756 sulle scene della *Comédie Italienne*, rimpastato e presentato sotto il titolo *Le Charlatan* da Carlo Sodi, un romano stabilitosi da gran tempo a Parigi, famoso mandolinista e allora maestro di musica della Sig. Favart. Ma nè queste nè le altre opere del repertorio riuscirono ad ottenere gli applausi entusiastici che ogni sera suscitava *La Serva padrona*, la quale in breve divenne l' intermezzo prediletto del pubblico. Da un registro delle riscossioni alla posta del teatro dell'Opéra risulta che l'incasso serale, finchè fu data, dal giugno al 1 Agosto 1752, l'*Acis et Galathée* del Lulli, oscillò dai quattrocento ai duemila franchi, ma, quando nelle rappresentazioni successive si pensò d'intramezzarvi *La Serva padrona*, superò sempre l' ultima cifra! [2] La completa novità nel modo di trattar la commedia musicale colpì fortemente gli animi dei francesi: « Bisognava » — così il contemporaneo Laharpe — « che si sentisse a Parigi una nuova musica, perchè si pensasse ad esaminare quella che si aveva o che si credeva di avere, e per chiedersi alfine qual'era la ragione di quella noia che regnava sempre più grave all'Opéra, specialmente per coloro che avevano passata l'età di andare a cercare uno svago fuori del teatro. La musica dei comici italiani fece conoscere all' orecchio un piacere tutto nuovo;

---

mel, et fils imprimeur de | *l'Académie Royale de musique, rue du foin* | *à l'image de Sainte Geneviève* | *M. D. CC. LII.* | *Avec approvation et Privilège* | . Esecutori furono la Tonelli (Lauretta), il Manelli (Lamberto) ed il Cosimi (Colagianni). L'anno dopo se ne pubblicò anche la partitura (V. *Parte Seconda*).

[1] Anche di questo si pubblicò allora il Libretto: **Tracollo** | **Medico ignorante** | *Intermède en deux partie* | *Représenté au Théâtre de* | *l'Opéra à Paris* | *en 1753* | *A Paris* | *Chez la veuve Delormel, el fils ecc.* | *MDCCLIII* | .

Trovasi notizia di questa rappresentazione anche nel « Mercure de France » del Giugno 1753. Il redattore affermava che « la musica fu trovata degna del suo illustre autore ». Anche di questi due intermezzi si leggono lodi negli scritti del Rousseau. Nella *Lettre sur la musique Française*, per mostrare un esempio di un accompagnamento così unito al canto e così esattamente corrispondente alla parole, che par voglia determinare la mimica dell'attore e suggerirgli il gesto che deve fare, cita le arie « Un gusto da stordire » del *Maestro di musica* e « Vi sto ben » del *Tracollo*.

[2] Lasarte — *Bibhotèque musicale de l'Opéra.* — Paris (s. d.) I p. 55.

quella ricchezza, quella varietà d' espressione contrastavano fortemente con gli effetti ordinarii degli spettacoli dell'Opéra ». [1]

A mio credere il Laharpe era troppo severo verso la musica francese, poichè le opere del Lulli e del Rameau hanno pregi, come forma elaborata, maestria e forza drammatica, per cui vanno ammirate anche oggidì; ma è certo che le opere italiane le superano in grazia e naturalezza, in facilità e ricchezza melodica. In virtù di queste doti la nostra musica si guadagnò subito tra il pubblico francese partigiani numerosi ed ardenti ; i quali, non esitando di esprimere le proprie opinioni in modo assai vivace sui giornali e nei pubblici e privati ritrovi, provocarono una non meno viva reazione da parte dei sostenitori della musica nazionale. « Tutta Parigi » — son parole del Rousseau, il più fervente partigiano della musica italiana — « si divise in due partiti più appassionati di quello che sarebbero stati se si fosse trattato di una questione religiosa o d'un affare di stato. L'uno rappresentato da pochi ma veri conoscitori dell'arte, uomini dall'alto intelletto e profondo sapere, sosteneva la musica italiana; l'altro, composto di dilettanti, più numeroso e potente per l'appoggio della corte e dell'alta aristocrazia, sosteneva la musica francese. Il piccolo drappello dei primi si riuniva all'Opéra sotto il palchetto della regina, mentre il numeroso gruppo degli aderenti al partito contrario prendeva posto sotto il palchetto del re. Ecco com'ebbero origine i nomi dei due partiti, famosi allora, del « *coin du roi e coin de la reine* ». [2] Capi del *coin de la reine* erano il Grimm, il Rousseau, il Diderot ed altri enciclopedisti; del *coin du roi* l'abbate di Voisenon, Pietro de Morand ed altri, tutti di gran lunga inferiori ai loro avversari. Primo ad entrare in lizza fu il Grimm con la sua *Lettre sur Omphale* (Paris, 1752), poi il Rousseau con la sua *Lettre à M. Grimm* (Paris 1752) e più vivacemente con la *Lettre sur la musique française* (Paris, 1753), nella quale, con quel tono dogmatico e paradossale che egli sapeva coprire con le attrattive del suo stupendo stile, dichiarò che i Francesi non avevano musica nè potevano averla. È impossibile descrivere l'effetto prodotto a Parigi da questa seconda lettera: i cantanti e i sonatori dell'Opéra bruciarono il Rousseau in effigie nel cortile dell'Aca-

---

[1] Laharpe, *Cours de littérature.* — Paris, F. Didot, 1780, II, 602.

[2] Rousseau, *Les Confessions,* Paris, E. Flammarion, 1908; pag. 41.

démie Royale de musique, e, nonostante il felice incontro della sua opera *Le devin du village,* i direttori del teatro gli tolsero il diritto di entrata che gli spettava per contratto. [1] Un immenso numero di opuscoli uscì per le stampe l'uno più violento dell'altro, [2] nei quali si prendeva di mira principalmente il Rousseau. Alla questione non fu estranea neppure la stessa corte, giacchè dal partito del *coin du roi* si volle far credere che vi era impegnato l'onor nazionale; onde M.me di Pompadour fece del tutto per assicurare il trionfo della musica del gran teatro dell'Opéra su quella degli antagonisti. Il partito dell'arte nazionale, volendo contrapporre un'opera francese alla *Serva padrona,* pensò di creare un successo artificiale a *Titon et l'Aurore,* nuova opera del narbonese Mondoville, mediocre compositore, che aveva però saputo accaparrarsi la potente protezione della Pompadour. La sera della prima rappresentazione, avvenuta il 9 gennaio del 1753, la platea del teatro dell'Opéra fu occupata dai gendarmi della casa reale, dai moschettieri e dalla cavalleria leggera, cosicchè i sostenitori della musica italiana dovettero cercar posto nei corridori. In tal modo l' opera non avendo altri giudici che i partigiani del *coin du roi,* ottenne un facile trionfo. La corte allora credette di por fine alla contesa e di far dimenticare per sempre ai Parigini la musica italiana, congedando i *bouffons.* [3] Ma, se questi furono cacciati, restò la *Serva padrona,* alla quale era riserbata una vittoria ben più solida e clamorosa di quella già riportata, tale da ridurre al silenzio gli avversari e da guadagnarsi perfino il loro favore.

---

[1] Fétis, Biogr. univ. des mus. — VII, 336; e Rousseau, op. cit., pag. 42. Su questa questione vedi anche Villars, *La Serva padrona ecc.*, Paris 1863; F. Carlez, *Grimm et la musique de son temps.* — Caen, 1872; A Jullien, *La musique et les philoshophes au dixhuitième siècle,* — Paris 1873; Hirschberge, *Die Enciclopädisten und die franz. Oper im 18 Iahrhundert.* Leipzig, Breitkopf, 1903.

[2] Persino dai titoli si rileva ii loro carattere: « Arrêst du conseil d'Estat d' Apollon, rendu en faveur de l'orchestre l'Opéra contre le nommé J. J. Rousseau, copiste de musique etc. » — « Iustification de la musique française contre la querelle qui lui a été fart par un Allemand (cioè il Grimm) et un Allobroge (cioè il Ginevrino Rousseau » — « La guerre de l' Opéra ». — « Apologie de la musique française contre les assertiones peu mélodieuses, peu mésurées et mal fondées du Sieno. J. J. Rousseau ecc. ecc. Vedine l' accurata bibliografia nella citata opera del Pougin (II pp. 449-454).

[3] *Bouffons* furono chiamati dai Parigini i cantanti italiani di quella compagnia perchè non eseguivano altro che opere bufte; quindi la contesa fra i due

Al caffè Procopio, dove solevano darsi convegno il Rousseau, il Grimm e molti altri del *coin de la reine*, capitava anche il Tolosano Pietro Baurans, *répétiteur* del Collegio Luigi il Grande, recatosi da poco a Parigi per mettere a profitto la sua abilità di verseggiatore e musicista. — Assistendo assiduamente alle animate discussioni di quella eletta accolta d'ingegni, e sedotto dalla calda eloquenza del Rousseau, erasi anch' egli gettato con entusiasmo nel numero degli ammiratori della musica italiana e in ispecial modo della *Serva padrona*, che ne era considerata il più perfetto campione. Avendo inteso più volte affermare, che il maggior ostacolo che impediva di comprendere e gustare tutte le bellezze di questo capolavoro era la cattiva traduzione del testo italiano, la quale obbligava i cantanti a deturpare con mutazioni la musica, egli intraprese una traduzione letterale e ritmica ed ottenne che per adattarlo alla musica non fosse necessario neppure il cambiamento d'una nota. « Fino ad ora » — scriveva il Grimm — « i capolavori della musica italiana ci sono stati presentati sotto una tal veste francese da far perdere alla musica tutto l'effetto della sua espressione. I riduttori credettero di poter sostituire alle parole italiane d'un'aria parole francesi quali che si fossero, così che al posto di quattro versi italiani, la cui declamazione trovasi ordinariamente *nuancée* nelle arie in modo sublime, essi ponevano alla meglio due o tre pagine di parole francesi. Per costoro, insomma, non si trattava di far altro che di scandir parole quali che si fossero sopra arie che sono, per espressione, capolavori dell' arte e del genio. Ora però un tale Baurans ha messo in esecuzione un disegno più sensato: ha preso a tradurre quasi letteralmente l'intermezzo dell' *Serva padrona* conservando intatta la musica del sublime Pergolese ». [1] Così la *Serva padrona* divenne *La servante maîtresse*. [2] che, rappresentata alla « Comédie Italienne » la sera del 14 agosto 1754, fu accolta con indescrivibile entusiasmo. Esecutori ne furono la

---

partiti fu detta *querelle o guerre des bouffons*. Quantunque fin dal settembre del 1753 si desse per cosa certa l'immediata partenza della compagnia italiana essa non lasciò Parigi che nel marzo dell'anno successivo.

[1] *Correspondence littéraire, pihtosoph. el crit. de Grimm et de Diderot*. Paris, 1829. I p. 203.

[2] Se ne pubblicò la partitura (v. Parte II).

Signora Favart ed Rochard, buoni artisti. [1] « Quest' intermezzo » — così il Grimm — « è eseguito alla « Comédie Italienne » con immenso successo ; tutta Parigi corre a sentirla con una specie di entusiasmo [2] : e il redattore delle *Nouvelles littéraires* [3]: « La *Serva padrona*, che ha avuto circa 100 rappresentazioni al teatro dell'Opéra, è giunta ora (agli ultimi di gennaio 1755) alla 96ª alla « Comédie Italienne ».

Altre notizie ed altri giudizi su questo spettacolo trovo nel contemporaneo *Dictionnaire des Thèâtr s de Paris* [4] : « Mercoledì, 14 agosto 1754, fu rappresentata *La servante maitresse*, ecc., in seguito a *La campagne*, commedia in un atto del sig. Chevrier, che le servì di prologo. Terminò lo spettacolo il balletto *Les montagnards*. Dopo la comparsa degli *Amours de Bastien et Bastienne* e della *Servante Maîtresse*, in questo teatro si considera come caduta un' opera che non riesca a sostenersi per 30 o 40 sere di seguito. L' intermezzo pergolesiano ed il talento della signora Favart e del signor Rochard riconciliarono i Francesi di buon senso con la musica italiana, di cui si temeva che i miserabili *chantres* che l' eseguirono all' Opéra li avessero disgustati per sempre. [5] Così dopo tanti intrighi e tanti contrasti, la musica italiana riu-

---

[1] Ecco il giudizio che ne diede il *Mercure de France* (ottobre 1754) : « La sig.ª Favart nella sua parte di *Serva padrona* è la delizia di tutta Parigi; se non ha creato interamente il genere nel quale tanto si distingue, l'ha per lo meno portato ad un grado altissimo di perfezione. Il sig. Rochard, il quale nell' esecuzione di altre opere è stato qualche volta tacciato di affettazione e leziosaggine, eseguisce invece egregiamente la parte di *padrone ;* vi vede che la musica italiana l'ha reso più naturale ».

[2] Op. cit. pag. 204. Le stesse notizie ed osservazioni del Grimm trovo nelle anonime *Nouvelles littéraires*, ms. della Staatsbibl. di Monaco, pubblicate da J. G. Prod' homme nella « Sammelbände der Internat. Musik - Gesell. 1904-05 » (pag. 568 e segg.)

[3] V. n. precedente.

[4] Dei fratelli Parfaict. — Paris, 1756.

[5] Lo stesso, presso a poco, viene a dire l'autore dell' *Histoire anecdotique et rasionnée du Théâtre Italien.* — (Paris, 1769. Vol. VI ; Août, 1754) : « Il Baurans è riuscito a riconciliare con questa eccellente musica tutti quelli che per attaccamento all'antica o per antipatia verso la moderna si erano rifiutati di sentirla all' Opéra. Accorsero essi in folla ad annunziarla e ad applaudirla, dopo che essa fu naturalizzata francese ».

sciva vittoriosa dalla lunga lotta [1]: quasi tutto il repertorio che i cantanti italiani aveano fatto sentire all' Opera fu tradottto, [2] ed altre partiture di opere simili furono fatte venire espressamente dall' Italia. « In nessun luogo — scriveva il Grimm — « la musica italiana fu tanto applaudita quanto in Francia, dove ha visto sorgere in suo favore tutti i grandi uomini della sua nazione, tutti gli artisti di prim' ordine, tutte le persone intellettuali, in fine, che hanno preso interesse a questa questione senza prevenzioni e senza pregiudizi. [3]

Però nessun' altra opera del repertorio riuscì a suscitare tanta ammirazione quanta ne suscitò la *Serva padrona*. « Disgraziatamente » — osservava l' autore della citata *Histoire anédoctique et raisonnée du Théâtre Italien* — « di tanti autori pochissimi si sono avvicinati al loro mo-

---

[1] E fu vittoria tale da far credere ai contemporanei annientata per sempre la musica. Per parecchi anni il pubblico parigino disertò il teatro dell' Opéra per correre ai concerti di musica italiana, e dovette passare del tempo prima che l' Opera francese si riavesse dal colpo ricevuto. « La musique italienne » — scrivera nel dicembre del 1754 il redattore delle citate *Nouvelles Littéraries* — « a interement étouffé la nôtre ; nous pourrons renoncer à tous nos Operas ». E nel maggio del 1755 : « Le goût de la musique italienne a totalement étouffé la musique française. On quitte l' Opera pour courir à tout concert, où l'on exécute des morceaux ultramontais. Ed ancora nel gennaio del 1756 : « Notre opéra ne se relève pas du coup mortel qui lui a été porté par l' introduction de la musique italienne ».

Anche il Diderot, nel suo *pamphlet* intitolato *Le neveu de Rameau* (p. 70), faceva dire al suo protagonista : « Ma foi, ces maudits Bouffons avec leur *Servante Maîtresse et leur Tracollo* nous en ont donné rudement. Autrefois un *Tancrède* (opera - ballo del Campia), un *Issé* (del Destouches), une *Europe galante* (del Campra), *Les Indes*, *Castor*, *Les Talents lyriques* (tutte e tre del Rameau) allaient à quatre, cinq, six mois ; on ne voyait pas la fin des représentations d'une *Armide* (del Lulli). Il présent tout céla vous tombe les uns sur les autres comme des capucins des cartes. Aussi Rebel et Francoeur (che allora dirigevano gli spettacoli dell' Opera) en jettent - ils feu et flamme. Ils disent qu' ils sont minés, et que si l' on tolère plus longtemps cette canaille (cioè il teatro dell'Opéra) n' a qu'à fenner boutique ».

[2] La traduzione del *Maestro di musica* dello stesso Pergolesi fu affidata al Baurans, il quale, incoraggiato dal successo della *Servante maîtresse*, la compose seguendo i medesimi criteri. Così tradotto, fu rappresentato per la prima volta il 28 maggio 1755. Ne fu stampata la partitura dall'editore parigino Bailleux. V. Parte Seconda.

[3] Op. cit. pag. 203 ; lettera del 15 settembre 1754.

dello » [1] Gli è che, se alcuni di questi intermezzi pareggiavano in brio e facilità *La Serva padrona*, se altri superavano, anche, in artificî tecnici un lavoro composto a 23 anni, nessuno poteva tenergli fronte per sostenuta comicità, lontana da ogni volgare effetto, nessuno superarlo in signorile eleganza, in gentilezza di sentimenti e, sopratutto, nella costante, scrupolosa ricerca della verità di espressione.

Sembrava che i Parigini non sapessero saziarsi mai dall' ammirare e applaudire il capolavoro pergolesiano. Il *Mercure de France* dell' Ottobre 1754 riferiva che su la fine di quel mese continuavano ancora frequentatissime le rappresentazioni della *Servante Maîtresse*, ed aggiungeva : Coloro i quali per capriccio e parzialità non vollero sentirla all'Opéra, ora ne sono diventati ammiratori entusiastici e accorrono in folla alla Comédie Italienne. Le bellezze di questa musica, che non si saprebbe mai troppo ammirare, hanno finalmente conquistato il favore universale. Adesso tutti sanno che n' è autore il celebre Pergolesi, morto assai giovane, ma vissuto abbastanza per la sua gloria. Dopo morto, gli Italiani gli hanno decretato il titolo di *divino*, e tutte le nazioni glielo hanno confermato ».

Alle lodi entusiastiche della stampa, rappresentate dall' opinione popolare, si aggiungevano quelle, non meno calde e più autorevoli, dei più eletti ingegni Francia contemporanea. In tutti i suoi scritti d'argomento musicale Giangiacomo Rousseau parla con la più viva ammirazione « de ce premier musicien de son temps et du nôtre ». [2] Quand'egli, o nella *Lettre sur la musique française* o nel *Dictionnaire de musique*, vuol mostrare esempi d'arie insuperabili per espressione ed unità di melodia, cita quelle della *Serva padrona*, del *Maestro di musica* e del *Tracollo* ; quando cerca modelli di duetti, sia nel genere serio che nel sacro e nel buffo, la sua scelta cade sul primo versetto dello *Stabat* e sui duetti « Nei giorni tuoi felici » dell' *Olimpiade* e « Lo conosco a quegli occhietti » della *Serva padrona*. I suoi giudizi intorno queste composizioni come quelli di persona che (son parole del Fétis), senz'essere molto addentro nella teoria e nella storia della musica italiana, ebbe, per ciò che riguarda l' estetica, vedute giuste ed elevate ed un raro intuito ar-

---

[1] Loc. cit.

[2] *Diction. de mus.* (alla parola *Duo*).

tistico, sono stati da me riferiti qua e là nel capitolo dedicato all'analisi delle opere stesse.

Il D'Alembert chiamava l'autore dello *Stabat* il Raffaello della musica italiana, e lamentava che fosse stato rapito sì presto all'arte chi diede ad essa uno stile vero, nobile e semplice, dal quale purtroppo si allontanarono i compositori italiani che lo seguirono. [1] L'abate Arnaud, nella prefazione alla traduzione francese della celebre satira di Benedetto Marcello « Il teatro alla moda » (1760), scriveva : « Dopo il Vinci, l'*immortale* Pergolese recò maggiore scienza e maggiore esattezza nel disegno, maggiore elevatezza e fierezza nell'espressione, più grazia e verità nel colorito musicale ». Il Saint-Non affermava che « tutte le opere del *divino* Pergolese portano l'impronta del genio, e sono state dopo la sua morte riguardate come modelli in tutti i generi dell'arte ; ond'è che egli meritamente si annovera tra i più grandi musicisti che si conoscano ». [2]

Il Marmontel sosteneva che « la musica del Pergolesi aveva fatto sentire ai Francesi gli effetti del numero e della misura, le gradazioni dei chiaroscuro, l'intelligenza dei disegni, l'insieme e l'unità dell'accompagnamento con la melodia, il gran secreto del periodo musicale nella costruzione delle arie ». [3]

Infine il grande Rameau, che alcuni vorrebbero far passare per un dispregiatore della musica italiana, Il Rameau, aspramente e ingiustamente combattuto nel nome dell'autore della *Serva padrona*, confidò un giorno all'abate Arnaud che se egli avesse avuto trent'anni di meno, sarebbe corso in Italia e avrebbe preso a modello il Pergolesi, assoggettando la sua armonia a quella verità di declamazione che dev'essere la sola guida dei compositori ». [4]

Tra le più recenti riproduzioni della *Serva padrona* in Francia mi piace di citare quelle che furono date all'Opéra comique di Parigi nel 1862 e nel

---

[1] D'Alembert, *Mélanges de litterature*, etc. — Amsterdam, MDCCLIX. Vol. IV, p. 414.

[2] Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, etc. — Paris, 1781 — Vol. I. p. 162.

[3] Marmontel, *Essai sur le révolutions de la musique en France* (Oeuvres complètes, Paris, 1819. Tome X, p. 396).

[4] Grétry, op. cit., I, 427.

1889. Nel 1862 l'intermezzo pergolesiano ebbe ad interpreti il basso Gourdin ed un mezzo-soprano, che per la prima volta si presentava sullescene dell' Opéra comique, la Galli - Marié. Questa giovine cantante, dotata di voce non molto estesa, ma di grande abilità drammatica, vi ottenne un entusiastico successo. Per la circostanza fu dato incarico all' insigne musicista e musicologo belga, F. A. Gevaert (così benemerito dell' arte musicale italiana) di rivedere l'antica partitura della S*ervante Maîtresse* col testo tradotto dal Baurans per adattarla alle moderne esigenze. Egli però non osò fare molti cambiamenti e si limitò ad istrumentare per quartetto l'accompagnamento del recitativo, che, in origine, era riserbato al cembalo. Vi fu unita, a guisa di ouverture, una sonata di A. Scarlatti, istrumentata per quartetto dallo stesso Gevaert. [1] La casa editrice Girod pubblicò una riduzione per pianoforte e canto di questo intermezzo, preceduta da una notizia storica. [2] Si eseguì per venticinque sere. Anche allora, come nel 1754, si levò dalla stampa parigina un inno unanime di ammirazione. Il notissimo critico Paolo Scudo († 1864) nato in Italia, ma naturalizzato francese, inserì nella *Revue des deux mondes* un lungo articolo apologetico; il Lassalle ed il Toinan dedicarono al famoso intermezzo molte pagine del loro importante annuario: *La musique à Paris pendant l' année 1862*; [3] e un distinto amatore di musica, Francesco de Villars († 1879), pubblicò un opuscolo intitolato: **La Serva Padrona,** *son apparition à Paris en 1752, son influence, son analyse, querelle des Bouffons.* [4] Quantunque il titolo prometta molto di quanto contiene il libro, troppo breve ed affrettato per poter trattare esaurientemente siffatto argomento, tuttavia vi si leggono giuste e sensate osservazioni sopra alcuni punti dell' intermezzo e molte notizie intorno alla *querelle des bouffons.* Un maggiore sviluppo meritava la parte riguardante l' influenza esercitata dal capolavoro pergolesiano su l' arte musicale in

---

[1] Una copia ms. della partitura della *Servante maîtresse,* adattata dal Gevaert, si conserva anche nella biblioteca del Conservatorio Bruxelles. Ecco il titolo: **La Servante maîtresse** *intermède par Pergolèse.* Ms. in fol. (Instrumentations faite en 1812, par F. A. GEVAERT).

[2] **La Servante Maîtresse,** *Opéra comique en* 2 *actes. Traduction de Baurans précédée d' une notice historique par Albert de Lassatte. Chez Girod.*

[3] Paris, MORIZOT, 1863.

[4] Paris, libraire Castel, 1863, in 8. di pagg. 48.

Francia. Poichè questa non fu nè leggiera, nè effimera. I Francesi debbono alla *Serva padrona* la rivelazione di un' arte nuova, quella della commedia musicale. In un tempo di tanta sensualità e in cui il piacere aveva così largo posto nella vita sociale, la commedia lirica era ancora ignota a Parigi. V' erano, è vero, alle *Foires Saint-Germain* e *Saint-Laurent* molti teatri, nei quali si davano a profusione, sotto il nome di opere comiche, brevi rappresentazioni intramezzate da canzonette. Ma quelle pasquinate, più o meno scollacciate, usurpavano un titolo che non potevano dar loro le canzoni popolari da cui erano condite. [1]

La comparsa della *Serva padrona* a Parigi fu il vero punto di partenza dell'Opera comica francese. [2] Su questo intermezzo furono modellate le composizioni del Monsigny, del Grétry, i principali creatori dell' *opéra comique* la quale, per merito dei due citati maestri e d' una lunga serie d' altri di gran valore come il Philidor, il Dalayrac, l'Isouard (nel settecento), il Boïeldieu, l'Hérold, l'Halévy, l' Auber e l'Adam (nel secolo decimonono), costituisce una delle maggiori glorie della Francia musicale. Il Monsigny assistendo nel 1754 ad una rappresentazione della *Servante Maîtresse* ne ricevette una così viva impressione, che da quel momento si sentì tormentato dal bisogno di scrivere anch'egli per le scene, e, datosi a tutt'uomo allo studio, cinque anni dopo fece rappresentare al teatro *de la Foire* gli *Aveux indiscrets*, che iniziarono la sua brillante carriera di compositore d'opere comiche. Anche il Grétry narra nelle sue memorie che l'udizione di alcune rappresentazioni di opere del Pergolesi e del Buranello date da una compagnia italiana nel teatro di Liegi, sua patria, decise della sua vocazione ; [3] confessa di aver sempre fatto oggetto particolare dei suoi studi le composizioni del primo di questi maestri, che egli reputava *il più grande* della scuola napoletana d' allora, « Io amavo » — scrive — « la musica del Buranello, del Piccinni, del Sacchini, del De Maio e del Terradellas, ma amavo di più quella del Pergolese... La sua musica mi è sempre piaciuta più di ogni altra... Verso questo genere mi chiamava la natura. [4] In molti luoghi delle medesime memorie egli parla con entu-

---

[1] V. LASSALLE et THOINAN, op. cit., p. 86.

[2] BELLAIGUE, *Un siècle de musique française* — Paris, 1887.

[3] GRETRY, *Mémoires ou essais sur la musique*, I 15.

[4] Id. id. p.p. 96 e 172.

siasmo dei meriti insigni di questi compositori. [1] Ciò che maggiormente ammiro in lui è la verità della declamazione, indistruttibile come la natura », qualità ch'egli adoperò per tutto il corso di sua vita ad applicare alla musica francese. « Pergolèse naquit » — esclama — « et la vérité fut connue »; e chiama « la perdita del divino Maestro, rapito nel fior degli anni, un'irreparabile sventura per l' arte ». [2]

Delle altre composizioni del Pergolesi la Francia non conobbe che lo *Stabat.*, di cui si fece colà un gran numero di edizioni, [3] la *Salve Regina* per soprano, che del pari ebbe l'onore di molte ristampe, l'*Orfeo* che meritò d'esser posto tra « le modèles les plus parfaits en tout genre » dallo Choron nei suoi *Principes de composition des Ecoles d'Italie* (1808), e più tardi, l' aria di Megacle nell' *Olimpiade* (« Se cerca, se dice... ») inserita dal Gevaert (insieme con il recitativo ed aria del basso nel *Tracollo* e coll' aria di Colagianni nel *Maestro di musica* già note ai Parigini) nella sua raccolta *Les gloires de l'Italie.* Si conservano inoltre nelle biblioteche e negli archivi della Francia molte altre composizioni pergolesiane, manoscritte, specialmente di genere sacro. Le vere e proprie opere buffe (da non confondersi con gli intermezzi) e le opere serie del Pergolesi rimasero sconosciute ai Francesi. A questo proposito non posso lasciar passare sotto silenzio un' ipotesi messa innanzi dallo storico Arturo Coquard. Egli scrive che, se nel 1752 la lotta tra la musica italiana e la francese si fosse svolta nel campo dell' opera seria, l' Italia avrebbe avuto la peggio, perchè i francesi non avrebbero durato fatica ad avvedersi « fino a qual punto gli italiani sacrificavano la espressione al bel canto ed alla virtuosità più molesta ». E aggiunge: « Sarebbe bastato, per far la prova, scegliere le opere serie più applaudite al di là delle Alpi, come il *Demofoonte* del Leo e l' *Adriano in Siria* dello stesso Pergolesi, e contrapporre ad esse il *Dardanus* del Rameau. [4] Io non conosco il *Dardanus*, nè posso fare raffronti; ma non ignorando il gusto allora dominante nel pubblico francese, e ben sapen-

---

[1] Op. cit. I. p.p. 37, 74, 75, 97, 423, 427, 428 - II, p. 248. 418, 430 ecc. Dello *Stabat* scrisse « Lo *Stabat* del divin Pergolese riunisce spesso il bello ideale dell' armonia e della melodia ».

[2] Op. cit. I p. 424.

[3] Più di dieci nella sola seconnda metà del settecento. V. parte seconda.

[4] Coquard, *De la musique en France dépouis Rameau.* — Paris, 1891; p. 17.

do che il Pergolesi non *sacrificò mai* l'espressione al bel canto ed alla virtuosità, ho ragione di credere che, se si fosse presentato su le scene pariglne l' *Adriano in Siria* (che non fu però, come scrive il Coquard, una delle opere serie del Pergolesi più applaudita, ma anzi una delle più sfortunate) o l' *Olimpiade*, avrebbe ricevuto accoglienza non meno calda di quella toccata agl' intermezzi ed allo *Stabat* dello stesso autore. [1]

La prima esecuzione dello *Stabat* pergolesiano a Parigi avvenne il 16 giugno del 1753 nella sala dei *concerts spirituels*. La parte vocale fu affidata a due cantori della cappella reale: Dota e Albanese. Ecco la relazione che ne diede il *Mercure de France*: « Lunedì sedici (giugno 1753). Diede principio al concerto una sinfonia; poi si eseguì per la prima volta lo *Stabat Mater* del signor Pergolesi, mottetto celebre in tutta l'Europa, e che dal giorno in cui ne venne annunziata la esecuzione, attrasse l'attenzione di tutta Parigi. Però fu meglio accolto dai conoscitori che dalla moltitudine. I pezzi che ebbero maggior successo furono il preludio meraviglioso, un duetto che apre lo *Stabat* e l'a solo « Vidit suum dulcem natum ». È impossibile spingere più oltre l'espressione del dolore e della tenerezza. Ma ciò che più meraviglia è l'arte usata dall'autore nel variare il movimento dei diversi pezzi senza cambiare l'espressione. Per esempio, nel secondo pezzo: « Cuius animam gementem » che ha un movimento assai vivo, il compositore ha saputo mettere un'espressione di dolore che i conoscitori avvertirono, ma che forse non fu resa abbastanza fedelmente dalla esecuzione. [2] Si sarebbe desiderato ancora che alla fuga « Fac ut ardeat cor meum » che fece poco effetto nel concerto, si fosse sostituito il duetto « Quis est homo qui non fleret », che non è inferiore ad alcun altro pezzo del mottetto. In qualunque modo si vogliano giudicare queste osservazioni, è certo che il successo dello *Stabat* è stato assai grande, fu dato cinque volte di seguito e ne fu chiesta una sesta re-

---

[1] Aggiunge anzi che i vizi biasimati dal signor Coquard non possono rimproverarsi neppure il *Demofoonte* del Leo, opera che racchiude pezzi pregevolissimi per verità d' espressione e squisito sentire, come ad esempio, l' aria « Misero pargoletto ». Evidentemente l' egregio musicologo e compositore, quando proferì il suo giudizio, non conosceva nè l' *Adriano* nè il *Demofonte!* Vedete come si scrive talvolta la storia anche da valenti.

[2] Sfido io! Nella partitura originale questo pezzo porta scritto in fronte *Andante amoroso;* se il Direttore del concerto lo mandava molto mosso, svisava completamente il pensiero dell'autore.

plica ». Questo fatto accrebbe il dispetto degli avversarî della musica italiana, tanto che il Diderot ironicamente scriveva: « Converrebbe proibire con ordine della polizia, ad ogni persona di qualsiasi qualità e condizione di fare eseguire lo *Stabat* del Pergolesi. Questo Stabat dovrebbe esser bruciato dalle mani del boia ».

Dall'ora in poi lo *Stabat* comparve più volte nei concerti spirituali di Parigi. [1] Una solenne esecuzione ne fu data anche al teatro dell'Opéra (ribattezzato allora col nome di « Théâtre de la République ») nella settimana santa del 1800 (cioè dell'anno VIII della Repubblica). Il successo fu immenso; l'editore Pleyel ne pubblicò subito una riduzione con accompagnamento di pianoforte ed organo. [2] E ciò avveniva nel momento, appunto, in cui, come vedremo appresso, certi critici di Berlino credevano di avere totalmente screditato, annientato il capolavoro pergolesiano con le loro pedantesche censure.

Questa composizione, che anche nel secolo XIX ebbe in Francia innumerevoli esecuzioni, trovò un formidabile detrattore in Ettore Berlioz, l'unico, per quel che io so, degl'insigni compositori francesi che abbia dato a divedere di non aver compreso il Pergolesi. Già nelle sue *Mémoires* egli dichiara di apprezzar poco « son trop fameux Stabat »; [3] e sin qui nulla di male. Spirito megalomane, sembra [4] che non sentisse ammirazione se non per il difficile, il complicato ed il ricercato, e tenesse a vile ogni manifestazione d'arte semplice e naturale. Ma quando il capolavoro pergolesiano fu cantato, nel 1842, a Parigi, egli ne diede nella *Revue et Gazette Musicale* un giudizio, che rispecchia troppo la sua natura di critico non di rado aspro, pungente ed eccessivo, talvolta anche ingiusto, come nel presente caso:

« Que dire du *Stabat Mater* de Pergolèse?... Ah! ma foi! il y au-
« rait peut être au sujet de Ce *Stabat,* des nouveautés Assez piquantes
« à dire. Par exemple: si on s'avisait de prétendre qU'il a volé les qua-
« tre-vingt-dix-neuf Centièmes de sa réputation! si l'on avouait Hardi-

---

[1] Leggo nelle citate *Nouvelles littéraires*, in data del 15 aprile 1756: « Le concert spirituel a, pendant sette Semaine S.te, attiré beaucoup de monde. On y a donné pendant 3 jours consecutifs le *Stabat* de Pergolèse ».

[2] V. Parte Seconda.

[3] I, 279.

[4] Dico *sembra,* perchè egli fu caldo ammiratore del Mozart.

« ment que, pour quelques belles strophes Expressives et d'un beau « caractère, il y en a qui ressemb'ent à de *vieux airs de danze,* qui « rappellent les grâces du Marquis de Mescarille et du vicomte de Jode- « let,d'Autres qui ne sont que des *exeRcices de contrepoint sans idées « mélodiques quelconques.* Cela je le crois fermement, et ce n'est pas « d'hier que j'ai malheuresement acquis cette conviction ! »

Le lettere maiuscole. come si vede, messe insieme, compongono la parola *cauchemar* (incubo) ! [1]

Del resto, anche nel secolo XIX e ai dì nostri, il Pergolesi è tenuto in altissimo concetto da distinti musicologi e musicisti connazionali del Berlioz. « Noi lo troviamo » — scrive di lui il Lavoix — « ai due poli della musica, in teatro, con *La Serva padrona,* opera piena di eleganza ed amabile sensibilità, e in chiesa, con Lo *Stabat,* composizione che non è altro che un grido di dolore vivo e profondo » [2]

Il Fétis [3] chiama *La Serva padrona* « un capolavoro di melodia spirituale, d'eleganza e di verità drammatica, dove il genio del musicista trionfò della monotonia di due soli personaggi, che non lasciono quasi mai la scena, e d'una orchestra ridotta alle proporzioni di un quartetto ». Quanto poi allo *Stabat,* afferma che « poche composizioni religiose di stile concertato sono d'un'espressione così toccante come il primo versetto e il *Quando corpus* ».

Lo stesso giudizio dà del famoso intermezzo il Clément, e classifica lo *Stabat* nel novero dei « capolavori di musica sacra », aggiungendo che

---

[1] Questo tono, tra il bernesco e lo sprezzante, fu usato dal Berlioz nel giudicare del merito di altri compositori italiani di gran valore. Basterà qui citare il Rossini, il Bellini ed il Palestrina, al quale osò negar genio ed ispirazione. « Cette harmonie pure et calme » — scriveva dei Cori della Cappella Sistina in Roma — « jette dans une rèverie qui n'est pas sans charme. Mais ce charme est propre de l'armonie elle mème, et *le pretendu genie* des compositeurs n'en est pas la cause, si toute fois on peut donner le nom de compositeurs à des musiciens qui *passaient leur vie à compiler des successions d'accords* comme les Improperia de Palestrina. Dan ces psalmodies à quattre parties... ont peut bien admettre que le goût et une certaine science aient guidé le musicien qui les écrivit ; mais le génie ! *allons donc c'est une plaisanterie* ». Mémoires, I, 234-5). Tenne invece in altissimo concetto le opere dello Spontini.

[2] *Histoire de la musique.* — Paris (L. III, cap. I).

[3] *Biog. univ. des music.* VI, 486 e 488.

in esso « regna una profonda sensibilità ed un'espressione sostenuta piena di tenerezza, di compassione e di amore » [1]

Un aneddoto della vita dell'Halévy ci mostra che questo illustre compositore, non solo studiò, ma intimamente gustò e sopra ogni altra predilesse la musica del grande Jesino. Pochi giorni prima di morire, l'autore dell'*Ebrea* si fece portare in camera lo spartito della *Serva padrona*, e, sedutosi al piano, pregò la maggiore delle sue figlie che gliene cantasse alcune arie. [2]

Infine, Arturo Pougin non esita a dichiarare il Pergolesi « artista immortale », [3] mentre Gustavo Chouquet gli prodiga entusiastiche lodi, [4] e Camillo Bellaigue gli dedica uno dei suoi più geniali studi critici. [5] « *La Serva padrona* » — egli scrive — « è ammirabile per due ragioni; dapprima per lo spirito, per il movimento, per la chiarezza, per la vivacità, per il brio, per la gioventú che vi si rispecchia, una gioventù quasi insolente e sicura di sè stessa; è in secondo luogo ammirabile per l'osservazione morale e per lo studio dei caratteri. È una meraviglia di musica drammatica e di psicologia musicale ad un tempo. Da questo piccolo intermezzo, come da un germe, come da un seme, son nate l'opera buffa italiana e l'opera comica francese; in queste è come diluita l'essenza dell'opera del Pergolesi, ma, se sono più sviluppate, sono forse meno profonde. Dopo la *Serva padrona*, il *Barbiere di Siviglia* sembra superficiale, la *Dama bianca* sentimentale e il *Domino nero* un vaudeville addirittura. Nella *Serva padrona*, in questa figlia del genio, si ritrova una robustezza tale, così unita, così solida, come non si incontra in nessun altro lavoro..... Non meno bello è lo *Stabat Mater*. Pergolesi aveva con tanta nobiltà, con tanta tenerezza, con tanta purità espresso

---

[1] *Le musiciens célèbres*. Paris, Hachette. 1868 p. 90 e 92.

[2] L. Halévy, *F. Halévy, sa vie et ses oeuvres*. — Paris, 1863, p. 73.

[3] *Supplément et complément* alla *Biog. univ. des music.* del Fétis. — Paris, 1881 (II, p. 321).

[4] G. Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France*. — Paris, 1873 (p. 140).

[5] È l'ultimo (dopo quello sul Palestrina e sul Marcello) dei tre studi, pubblicali dal Bellaigue nella *Revue des Deux Mondes* (15 ottobre 1894, 1° apr. e 1° sett. 1895) col titolo: « *Trois maîtres d'Italie* ». I passi da me citati sono tolti dalla traduzione italiana di Alberto Cametti, inserita nella *Gazzetta mus.* di Milano (1896; n.i 33, 34, e 38).

le umane sofferenze, che egli non ebbe che a seguire l'impulso naturale dell'anima sua per esprimere degnamente le sofferenze divine....... ». E chiude con le seguenti parole l' interessante lavoro : « Noi prendiamo qui congedo dalla melodia italiana. Dopo averla scorta o piuttosto intraveduta sotto la polifonia del Pierluigi, l'abbiamo vista svilupparsi, progredire ed acquistare con Marcello tutta la sua forza, tutta la sua grazia con Pergolesi, e dare, per dir così, nella medesima stagione, i frutti coi fiori. Per quanto grandi sieno i maestri che verranno di poi, essi non sorpasseranno mai l'autore dei *Salmi* e quello dello *Stabat Mater ;* un canto solo di Mozart potrà eguagliare le bellezze delle melodie d'un Pergolesi, ma Mozart non è italiano, ossia non lo è che a metà. Due volte, alla fine del secolo XVI e nella prima metà del secolo XVIII, il genio musicale italiano ha realizzato l'ideale, ha portato fino alla perfezione due forme dell'arte : la polifonia vocale e la melodia ».

CAPITOLO TERZO

In Germania

La Serva p. **in Germania nei sec. XVIII e XIX. — La musica sacra del Pergolesi in Germania. — Riduzioni e adattamenti dello** *Stabat* **e della** *Salve Regina:* **il Hiller e l' Overbeck. — Culto del Pergolesi nel sec. XVIII : il Heinse e il Wieland. — Detrattori ed ammiratori : il Forkel de il Reichardt ; il Kirnberger ; il Marpurg ed il von Dittersdorf; lo Schulz; l' Eberard, lo Spazier. — Il popolo tedesco non condivide il giudizio dei critici pedanti. — Culto del P. dalla fine del sec. XVIII a tutto il XIX. Sua influenza su l' arte tedesca. — Ammiratori del P. nel sec. XIX : i poeti Tieck e Geibel ; il Beethoven ed il Wagner. — I più recenti studi sul P.: del Bitter ; del Chrysander ; dello Schletter ; del Kretzschamar. — Il giudizio d' un ceciliano e quello del dott. Riemann. La** *Pergolesi - Gesellschaft.*

Molti anni prima che in Francia, *La serva padrona* fu conosciuta dal pubblico tedesco. La sera dell'8 febbraio 1740, quattro anni soli dopo la morte dell'autore, fu eseguita nel teatro di corte a Dresda, come intermezzo al *Demetrio* del m.° Hasse. Sosteneva la parte di *Serpina* Margherita Ermini, e quella di *Uberto* il marito di lei, Cosimo Ermini; due

cantanti, che, sin dal 1725, si trovavano al servizio dell'Elettore di Sassonia. [1] Nello stesso anno si rappresentò anche a Monaco di Baviera; il 15 ottobre 1746 a Vienna (Reale ed imperiale teatro); nel 1752 a Schwetzingen (Baden), dove l'anno seguente fu cantato il *Tracollo* dello stesso autore; nel 1760 a Brunswick (Nuovo teatro). [2] Tutte queste rappresentazioni si fecero in lingua italiana. Nel libretto, che servì per il teatro di Brunswick, il testo ha di fronte una traduzione tedesca, ma goffa, pesante e non bene adattata alla musica. La prima versione ritmica in lingua tedesca del capolavoro pergolesiano fu fatta nel 1803 per il teatro di Brema, su le cui scene comparve sotto il titolo « *Das Diestmädchen als Gebieterin* ».

La trovo poi eseguita sotto il titolo di *Zofenherrschaft* al Teatro Nazionale di Berlino nel marzo del 1810, e nel settembre dell'anno medesimo a Darmstadt sotto quello di *Die gebietcrisch Magd*. A Berlino la parte di *Serpina* e *Uberto* erano sostenute da due insigni cantanti: Teresa Eunicke e G. Gern. Dal libretto pubblicato per la circostanza, si rileva che il testo fu liberamente tradotto da R. Al. Herklotz, e che la musica era « per la maggior parte » del Pergolesi. Infatti l' intermezzo fu preceduto da un' ouverture del m.° Guglielmi, e alla parte di *Serpina* furono aggiunte un'arietta tolta dalla *Serva padrona* del Paisiello ed un'aria, che non si trova nella partitura originale del Pergolesi, nè in quella francese dal titolo « *La Servante Maîtresse* ».

Più tardi P. Cornelius fece per il teatro di Monaco una traduzione di questo intermezzo, molto migliore di quello del Herklotz; e più recentemente un'altra se ne pubblicò per cura del m.° H. M. Schletterer, tanto benemerito degli studi pergolesiani. Essa fu preposta alla riduzione per canto e pianoforte, fatta dallo stesso Schletterer e stampata dal Rieter - Biedermann di Lipsia e messa in commercio anche in opuscolo separato. [3] L'ultima traduzione tedesca che io conosco, è quella pubbli-

---

[1] Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*. — Dresda, 1862, Vol. II, pag. 160 e 235.

[2] Per la circostanza ne fu pubblicata la riduzione per canto e pianoforte: « *La Serva Padrona. Intermezzo in Musica dà rappresentarsi sopra il Teatro nuovo*, ecc. ». V. *Parte Seconda*. Gli attori erano: « Il Sig. Gaetano Capperoni di Lucca e la Sig. Anna Nicolini nata Van Oplóo di l'Haya ».

[3] Eccone il titolo: « *La Serva Padrona* **(Weiberlist)**. *Intermezzo in zwei Akten von Gen. Ant. Federico* (*Dentsche Uebersetzung von H. M. Schletlerrer*). *Musik von G. B. Pergolese*.

cata sotto il titolo « *Die Magd als Herrin* » dall'editore *Senff* di Lipsia nel 1890.

Rappresentazioni del capolavoro pergolesiano, coronate dal più lusinghiero successo furono date, tra il 1880 e il 1883 in Amburgo, Lipsia, Augsburgo e Castel Dornburg (presso Weimar), [1] e, recentemente, la sera del 29 maggio 1909, al Teatro imperiale di Vienna, come chiusura del congresso internazionale dei musicologi, convocato in quella città in occasione del centenario del Haydn.

Insieme con la *Serva padrona* furono eseguite due opere in un atto del compositore tedesco: *L'isola disabitata* e *Lo speziale.* « Lo snello e gaio intermezzo del Cigno di Iesi » — così scriveva l'egregio critico, prof. D'Angeli, rappresentante del liceo musicale pesarese al congresso — « sul cui libretto si cimentò inutilmente anche la penna ben esperta del Paisiello, diretto dalla bacchetta sapiente e vibrante del Weingartner, cantato dal Weidmann e dalla Gutheil — Schroder, fu quello che piacque di più al pubblico viennese e congressista: fu sostituita al recitativo secco la recitazione in lingua tedesca, una recitazione qualche volta esagerata da parte del Dottor Pandolfo, ma graziosissima e briosa da parte della irresistibile Serpina. Se si fosse per caso pensato di mostrare nel « Lo Speziale » una superiorità di sviluppo comico e di risorse istrumentali rispetto alla ingenuità classicamente pura dell' intermezzo del Pergolesi, rappresentato per la prima volta un anno dopo la nascita di Haydn, si sarebbe fatto un calcolo sbagliato: la musica del Pergolesi segue con tanta grazia e tanta naturalezza le inutili arrabbiature del Dott. Pandolfo, i capricci e le vittorie di Serpina, risponde così genialmente, non dico ai sentimenti, ma perfino ai gesti degli attori che, udendola, non si desidera nè di più, nè di meglio. Nell'opera buffa di Haydn, lavoro senza dubbio fine e molto più goldoniano che non si aspetterebbe, c'è però sempre una gran precauzione di concepire e concludere la linea del pezzo con la stessa regolarità con cui si scriveva il *quartetto* o la *sonata* ». [2]

Le varie edizioni che uscirono in Germania dello *Stabat,* della *Salve Regina,* d'una delle messe ecc., come il gran numero di copie

---

[1] In Amburgo (25 aprile 1880) ne furono esecutori la Sig. Peschka — Lentner e il Dott. Federico Krükl.

[2] V. « La cronaca musicale » di Pesaro. Anno XIII (1909), n. 6.

manoscritte di queste composizioni e d'altre dello stesso genere che si conservano negli archivi e nelle biblioteche di chiese, società ed istituti tedeschi, dimostrano di quanta popolarità abbia sempre goduto presso quella nazione anche la musica sacra del Pergolesi.

Alcune delle composizioni sacre del Pergolesi subirono anche riduzioni e adattamenti in Germania. Uno dei più notevoli fu quello, a cui fu assoggettato lo *Stabat* per opera di Giovanni Adamo Hiller (1728 - 1804). Fu questi un valoroso critico e storico musicale, vissuto lungamente in Lipsia, autore di operette popolarissime in Germania, e molto benemerito della cultura musicale del suo paese. [1] Invaghito delle bellezze del capolavoro pergolesiano, incaricò il grande poeta Klopstock di comporre una parafrasi (o *parodie,* come suol chiamarsi con parola greca francesizzata) in versi d'ugual ritmo dei latini, e la sottopose alla musica dello *Stabat.* Questa *parodie* vide la luce in Lipsia nel 1774, con accompagnamento di pianoforte; due anni dopo ne uscì, pure in Lipsia, una ristampa in partitura, nella quale la parte vocale fu dal Hiller ridotta a 4 voci, e la strumentale aumentata dei flauti e degli oboe. [2] La prima edizione è preceduta da un' interessante prefazione che mi piace riferire :

« Questa riduzione per pianoforte dello *Stabat Mater* del Pergolesi non è stata pubblicata per le persone dotte, che conoscono tanto i pregi quanto i difetti dell'autore, ma piuttosto per la numerosa schiera di amatori di musica, che hanno una certa abilità nel canto e nel suono del piano, e che in luogo di disquisizioni critiche cercano un serio divertimento, quale, secondo una sentenza di Seneca, dev'essere quello d'ogni uomo. Poichè qui non si offrono arie da danza o da scena comica, ma canti che esprimono i dolori del nostro Redentore e i sentimenti che essi ispirano nel nostro cuore in modo così vivo e parlante, *che non merita d'esser chiamato uomo chi può ascoltarli senza sentirsi commosso* [3] Sien grazie al grande cantore del Messia, [4] il quale tanto

---

[1] Ridiede vita ai concerti spirituali, modellandoli su quelli di Parigi e fondò nel 1871, la « Konzertgesellschaft »; pubblicò lo *Stabat* del Haydn, il *Jubilate* del Haendel, il *Tod Jesu* del Grann; diede solenni esecuzioni della grandi composizioni di questi maestri, del Bach e del Mozart.

[2] Per i titoli v. Parte Seconda, e, per la parafrasi del Klopstock, v. Koller, *Klopstockstudien*, Kremsier, 1899, pag. 33.

[3] « Man nicht verdiente ein Mensch zu seyn, wenn man dabey kalt und ungerührt bleiben Könnte ».

[4] Il più gran poema del Klopstock fu appunto la *Messiade.*

profondamente e giustamente comprese l'espressione della musica pergolesiana, e seppe trovar pensiero e parole tali, che farebbero stupire il compositore italiano, se ancor vivesse e potesse leggere il testo tedesco adattato alle sue note. *Io non esito a dichiarare che nessuna musica ha mai prodotta dal principio alla fine tanta commozione quanta questa del Pergolesi* con la parafrasi tedesca del Klopstock.

Nell'adattare il testo io non ho seguito che il mio criterio ed il mio sentimento. Se però talvolta io sarò venuto meno al concetto del celebre autore, basterà a farmi ottenere perdono l'assicurazione che, trattandosi di una *composizione da me tanto amata,* io non ho nulla risparmiato per la miglior riuscita del mio lavoro. La partitura che servì per questa edizione è la copia d'un'altra copia; del resto, anche la partitura incisa in rame in Inghilterra, è una copia, e, per giunta, scorretta. Così io ho dovuto prendere per guida il mio senso critico e rifare la partitura come suppongo che avrebbe fatto il Pergolesi stesso, tolte le piccole varianti richieste in qualche punto dall'adattamento del testo tedesco. Poichè il provento di questa edizione è destinato a beneficio di una pia istituzione, non credo necessario di raccomandarla.

Iohann Adam Hiller »

Un trattamento consimile toccò, circa lo stesso tempo, alla *Salve Regina* per opera di Cristiano Adolfo Overbeck di Lubecca, dottore in legge ed autore di canzoni e melodie popolari tenute in pregio ai suoi dì.

Questi compose un canto funebre in tedesco e l'adattò alla musica del Pergolesi. [1] Ne fu fatta un'edizione con accompagnamento di pianoforte in Lubecca nel 1785, anche questa a scopo di beneficenza, e precisamente a favore dell'istituto dei poveri di quella città. [2]

Altri illustri ammiratori tedeschi del Pergolesi, nella seconda metà del secolo XVIII, furono lo Schubart, il Heinse, il Reichardt, il Ditters

[1] Non fu dunque una parafrasi della *Salve Regina.* Il canto funebre dell'Overbeck comincia così: « *Heil dir! Tod du Vollender! — Du Trost der Leiden! — Du Wunsch der Christen* » .

[2] Per questa ed un'altra riduzione della *Salve Regina* a due voci pubblicata in Germania, v. Parte Seconda.

dorf e il Wieland.[1] Cristiano Schubart (1739-1791), poeta popolare, compositore ed esteta rinomato, in parecchie sue pubblicazioni si occupò del Pergolesi, che proclamò « uno dei più grandi geni musicali, che l'Italia abbia prodotto ».[2] Guglielmo Heinse (1749-1803), letterato insigne, noto per le traduzioni della *Gerusalemme liberata* e dell'*Orlando Furioso*, critico musicale di finissimo gusto, amava la musica italiana, ed in special modo quella del Pergolesi, intorno ai cui meriti s'intrattiene spesso nei suoi scritti. In uno dei suoi *Dialoghi*, egli stabilisce un confronto tra l'*Olimpiade* del Pergolesi e quella dello Jommelli : la prima è paragonata ad un bel quadro di Raffaello, dove tutto è semplicità e verità, mentre nell'altra son troppo evidenti l'esagerazione e l'artificio. Nella musica pergolesiana si sente la natura, l'umanità nel suo ingenuo candore e nella sua forma ed espressione pastorale, mentre le bellezze dello Jommelli scaturiscono da un temperamento più evoluto e raffinato ; la sua musica ha forme più gagliarde, sviluppate, atletiche. Riguardo allo *Stabat*, che ha sopravissuto a tutte le opere dello Jommelli, non escluso il celebre *Miserere*, il Heinse lo considera come la migliore delle composizioni pergolesiane, « un capolavoro, nel quale regna un profondo e sincero sentimento cristiano ». Anche della cantata *Orfeo* e della *Salve Regina* egli dà un favorevolissimo giudizio.[3]

Il grande poeta Cristoforo Martino Wieland (1733-1813), l'autore dell'*Oberon*, fece una traduzione ritmica del testo latino dello *Stabat* per essere sottoposto alla musica pergolesiana, e la pubblicò nel *Teutscher Mercur* del 1781, dichiarando che si era accinto a quel lavoro « per render più vivo e completo ai tedeschi il godimento prodotto dall' udizione di un oratorio, *che resterà eternamente unico nel suo genere* ». E più innanzi aggiunge che « quelle semplici e rozze rime latine dovevano avere un gran valore, se erano state capaci di elevare un'anima come quella del Pergolesi alla più alta ispirazione, e suggerirle melodie ed armonie, delle quali alcuno ebbe a dire : « Mentre tu piangi la spada con-

---

[1] Anche l'insigne teorico Scheibe, pur giudicando (a torto) il Pergolesi scarso di dottrina, lo chiama « giovane di genio veramente grande ». (*Ueber die musikal. Komposit.* — Leipzig. 1773. Vol. I. Prefaz., pag. 49).

[2] Schubart's gessamm. Schriften. — Stuttgarth, 1839. Vol. V., p. 57.

[3] Vedi Schober, J. J. *Wilhelm Heinse. Sein Leben und seine Werke.* — Leipzig, 1882.

fitta nel lacero seno della madre di Dio, gli angeli ti ascoltano e lagrimano con te ». [1]

A questi entusiastici apprezzamenti fanno vivo contrasto le acerbe ed ingiuste censure, mosse in Germania allo stesso compositore da alcuni fegatosi critici, su lo scorcio del secolo XVIII. Fu un momento di breve, ma violenta reazione, iniziata da un musicologo di gran nome, Giovanni Nicola Forkel (1749-1818), storico eruditissimo ma pesante, e compositore mediocre ed arido. [2] Nel tradurre in tedesco le *Rivoluzioni del teatro musicale italiano* dell'Arteaga, [3] si sentì irritato dalle lodi che questo scrittore prodiga (a dir vero con soverchia misura) al Pergolesi, [4] e commentò il passo con le seguenti aspre e maligne parole: « Si vede che l'autore, come un vero italiano, [5] ebbe davanti agli occhi non la verità e l'imparzialità, ma soltanto la gloria della sua patria. Lo *Stabat* del Pergolesi col suo contegno pio e devoto ha per il passato ingannato molti inesperti dilettanti, [6] come un'ipocrita bigotta; non possedendo meriti intrinseci nè vera espressione di pietà, con la finzione ha saputo acquistarsi la loro lode. Ma ora che tale ipocrisia è stata scoperta, i conoscitori affermano che questa composizione è da capo a fondo *meschinissima* e *piena di errori*, ed il pubblico comincia a sbadigliare durante l'esecuzione. [7] E perchè dunque dovremo anche noi continuare a chiamare un capolavoro questo *Stabat* e a tenere in concetto di grande e inimitabile l'autore di un'opera così scadente e *degna d'uno scolaretto?* ». [8]

---

[1] « Es hören, wenn du das Schwert im tiefzerrissenen Busen Der göttlichen Mutter beweinst, mitweinende Engel dir zu ». (Wieland, *Teutscher Merkur*, 1781; p. 97. — Cfr. Bitter, *Eine Studie zum Stabat Mater*. — Regensburg. s. v.; pagina 58).

[2] « Esprit sec et pédant, le savant Forkel était incapable de sentir ce qui tient à l'immagination et à la poétique de la musique ». Così il Fétis (*Biogr. Univ.* IV, 36).

[3] Questa traduzione fu pubblicata a Lipsia nel 1789.

[4] V. Parte I. In Italia.

[5] Stefano Arteaga era spagnolo.

[6] Chiama *inesperti dilettanti* (per citare i soli tedeschi del suo tempo) il Hiller, il Reichardt, il Dittersdorf, l'Overbek e il Heinse?

[7] Qui il dotto teorico mentiva. Il pubblico, giudice spassionato, che si fa guidare dal suo sentimento e gusto naturale, all' udizione dello *Stabat* pergolesiano, non sbadigliò mai.

[8] Il Forkel fu anche il più fiero ed accanito denigratore del Gluck. Leggasi ciò che egli osò scrivere contro il grande riformatore dell'opera nel primo volume della sua *Musikalisch-Kritisch Bibliothek. Gotha*, 1778; pag. 53.

L'immeritata condanna, inflitta alla composizione pergolesiana, provocò, naturalmente, numerose e vivaci risposte. In difesa del Pergolesi si levò anche la voce d'un musicologo non meno autorevole del Forkel, Giovanni Federico Reichardt (1752-1814), il quale occupa posto eminente anche nella storia del *lied* tedesco. « Non nostrum est » — egli scriveva — « tantas componere lites ! — Ma mi sembra eccessiva audacia quella di chi, pur essendo una grande autorità in fatto di storia musicale, non esita ad accusare d'ipocrisia un così innocente artista e contraddire all'opinione e al sentimento di tanti, che appunto per effetto di questo suo lavoro l'amano e stimano. La critica teoretica si trova sempre male di fronte al gusto e al sentimento. Se il dotto critico si fosse limitato a negare allo *Stabat* correttezza e purezza d'armonia, gli si crederebbe; ma egli non gli riconosce neppure alcun merito intrinseco, e gli contesta anche la verità d'espressione. Del tutto riprovevole non dev'essere una musica, il cui testo meritò il patrocinio del più grande e sentimentale dei nostri poeti (il Klopstock) ». E contemporaneamente egli inseriva in un'antologia da lui pubblicata a Berlino un *Recitativo* e *Cavatina*, tratti da una cantata del Pergolesi, affermando che queste composizioni rivelano « come tutte le opere del medesimo autore, un bel talento, un sentimento profondo e uno squisito gusto ». [1]

Le censure allo *Stabat* pergolesiano si rinnovarono nel 1792, quando venne alla luce il primo volume della *Theorie der schönen Künste* [2] del Schulzer. In un articolo intitolato « Verrükung » (Spostamento), scritto dal famoso teorico Kirnberger (1721-1783) si condannava la musica della strofa « *Cuius animam gementem* », perchè in essa l'accento musicale non sempre corrisponde coll'accento tonico delle parole ; e, di censura in censura, si giungeva a dichiarare tutto lo *Stabat* una composizione piena di errori e di nessun valore, specialmente « a motivo della sua secca ed incolta armonia ». A confutare una tale affermazione sorse un altro celeberrimo teorico, Federico Guglielmo Marpurg [3] (1718-1795), e per allora la questione parve terminata. Ma essa rinacque più viva alcuni anni dopo. Quanto nella prima annata (1798-99) dell'*Algemeine*

---

[1] Vedi J. F. Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin*. Vol. II, p. 122.

[2] Leipzig, 1792-94.

[3] Nella *Berliner musik. Zeitung* del 1793 (p. 157 e segg).

musikal Zeitung di Lipsia [1] l'insigne compositore Carlo von Dittersdorf (1739-1799) ritornò sull'argomento, difendendo anch'egli, da par suo, la composizione dell'« *immortale Pergolesi* », scolari ed amici del Kirnberger fecero scempio dello Stabat e del suo autore in una serie di articoli inseriti nello stesso periodico. [2] Scesero in Lizza J. A. P. Schulz, dotto contrappuntista, J. A. Eberhard, professore di filosofia nell'università di Halle e Carlo Spazier, filosofo insigne, ma compositore mediocre. Per dare un'idea della loro critica, citerò qualche passo degli articoli dello Spazier.

« Non si sa » — scrive egli dopo un lungo sproloquio, col quale vorrebbe dimostrare che il Pergolesi, poichè non aveva sempre rispettata la prosodia, era un maestrucolo, e lo *Stabat* una meschinità — « Non si sa tutto quello che aiuta nel mondo a salire in fama; le circostanze molto spesso, più che il merito. Avviene di alcuni compositori ciò che accade di certi poeti divenuti popolari ». Egli non può negare che il Wieland in una delle sue poesie apostrofò il maestro Galluppi così: « *Galluppi und du, mein göttlicher Sänger Pergolese !* [3]; ma (non so se più malignamente che scioccamente) avanza il sospetto che il poeta sia stato indotto a citare nel suo verso il Pergolesi, più che dalla stima verso il musicista, dal « sonoro suo nome, che tintinna dolcemente nel linguaggio delle Muse ! » Lo Spazier ignorava, o fingeva d'ignorare, che il grande poeta tedesco fu invece, come s'è visto dianzi, tra coloro che in Germania resero giustizia allo *Stabat* riconoscendone, insieme con le mende, le sovrane bellezze ed il profondo sentimento. Non basta. Più innanzi egli riferisce il noto colloquio avvenuto in Roma tra il Pergolesi e il Duni poco prima della rappresentazione dell' *Olimpiade*, e l' insuccesso di quest'opera. Ebbene, mentre per ogni persona di buon senso e buona fede questo fatto ridonda ad onore del Pergolesi (poichè questi non volle, neppure in quella circostanza, sacrificare l'espressione e la verità drammatica all'effetto plateale, nè la serietá dell' arte al gusto del pubblico), per il Sig. Spazier diventa una prova della dappocaggine del maestro ! « Non si può spiegare » — così egli commenta il fatto — « come un *presunto grande compositore* potesse tanto fallire al suo sco-

---

[1] Tomo I, p. 204.

[2] *Allgemeine musikal, Zeitung*. Tomo II, (1799-1800) N. 15, 16, 32, 33, 34, 51.

[3] « *Galluppi e tu, mio divino cantore Pergolesi !* »

po, cioè all'effetto! » Conclude poi con la solita taccia che il Pergolesi non fa che ripetersi, perchè « la *Salve Regina* è una totale (!) riproduzione dello *Stabat* » (come se il musicista jesino non avesse scritto altro che queste due opere) e con i soliti addebiti di errori di armonia, contrappunto e disposizione di voci.

Curiosi certi critici! Menti infarcite di regole e sistemi, nell' esame di un'opera d'arte, non vedono più in là della parte materiale e tecnica, e, valutare il merito d'un musicista, non tengono conto che della sua abilitá armonica e contrappuntistica.

Intanto, nell'animo del popolo e di tutti coloro che l' ascoltavano senza prevenzioni di sorta, quella *meschinissima* musica esercitava sempre un fascino straordinario. Lo stesso Schulz, che più tardi si schierò tra i più fieri avversari dello *Stabat* pergolesiano, confessò che, quando per la prima volta lo sentì a Berlino [1] ne fu commosso fino alle lagrime. Il corrispondente viennese dell'*Allgemeine musik*, di Lipsia, dando relazione di una esecuzione di questo lavoro, fatta nella settimana santa del 1827 nella chiesa di S. Carlo in Vienna, scriveva che sotto quelle cupe volte e nel silenzio della notte, le melodie del Pergolesi produssero un'impressione tale, che nessuna lingua sarebbe capace di descrivere. « In questa musica dunque » — conclude lo Schletterer, dopo aver citati i due esempi quì riferiti — « vi deve esser qualche cosa di veramente grande che le regole meccaniche dell'arte non valgono a spiegare » [2]. E così è. Mentre critici pedanti e miopi presumevano di aver abbattuta con le loro ciancie la riputazione del Pergolesi, le sue composizioni continuavano a farsi sentire nelle chiese e nei concerti, ad essere accolte in tutte le antologie di musica classica. L'insigne direttore della *Singakademie* di Berlino, Carlo Federico Zelter (1758-1832) ridusse a soli voci alcune compozioni del musicista jesino, tra cui il *Miserere* in do minore, per farle eseguire da quella importantissima società; e musica sacra del nostro autore inserirono nelle loro famose raccolte lo Zulehener (1826), il Rochlitz (1840), il periodico magonzino « Caecilia » (1842), il

---

[1] Nel 1759 se ne diede una magistrale esecuzione nella chiesa di S. Edvige di quella città. Le parti vocali erano eseguite dai famosi sopranisti Porporino e Concialini.

[2] Schletterer, *G. B. Pergolese*. -- Leipzig (1880), Breitkopf und Härtel; p. 33.

Weeber (1857), il Bitter (1858), il Lück (1859), la Sig. Szarvady-Clauss (1863), il Teschner (1866), il Kümmel (1867) ad altri [1]. La stessa *Allegmeine musikal Zeitung* di Lipsia che al principio di quel secolo si era fatta banditrice della condanna del Pergolesi, fece più tardi onorevole ammenda, pubblicando articoli ispirati alla più viva ammirazione verso l'autore dello *Stabat.* [2]

Per la diffusione che ebbero e per la popolarità di cui goderono lungamente, le opere del Pergolesi, e segnatamente *La Serva padrona*, lo *Stabat* ed i Trii esercitarono una grande influenza su lo sviluppo dello stile nuovo del settecento in Germania [3]. « Secondo la mia opinione » — mi scriveva non ha guari il prof. Ugo Riemann — « non solo la nostra musica teatrale e sacra, ma ancor più la strumentale da camera del secolo XVIII, subì fortemente l' influenza del Pergolesi. Io ho trovato i suoi temi melodici ed il suo fare grazioso e sentimentale nelle sonate di eccellentissimi maestri tedeschi, come il Fasch, il Graun, il Gluck, lo Stamitz e il Mozart ».

Nel secolo XIX l'autore dello *Stabat* conta fra i suoi ammiratori di Germania anche due insigni poeti e i due più grandi musicisti del tempo: Luigi Tieck (1773-1853) ed Emanuele Geibel (1815-1884); Luigi von Beethover e Riccardo Wagner [4].

Il Tieck, parlando dello *Stabat* nel suo « Phantasus », confessò che nessun'altra musica gli era mai penetrata cosí intimamente nell' anima, e che « quella soavità nella mestizia e nel dolore profondo, quel

---

[1] Il lettore troverà i titoli di queste antologie nella Parte Seconda.

[2] Anche la *Wienner altgem. mus. Zeit.* del 1819 (p. 350) pubblicò un articolo favorevolissimo al Pergolesi, nel quale il maestro jesino è paragonato al famoso poeta tedesco Hôlty.

[3] L'influenza dello *Stabat*, le cui traccie sono visibili anche nello *Stabat* haydino, durò molto lungamente in Germania. Il direttore d'un importante periodico musicale di Magonza, pubblicando nel 1842 alcune composizioni sacre del Pergolesi, citava il suo *Stabat* come un'« opera tuttora molto imitata » (*Caecitia...* Mainz. Vol XXI (1842), p. 230).

[4] Tra i compositori tedeschi di questo secolo, che simpatizzarono per l'autore dello *Stabat*, mi piace ricordare anche G. S. Mayr, italiano per elezione, dotto e geniale compositore ed insieme acuto critico. Nella civica biblioteca di Bergamo, città ove trascorse gran parte della sua vita, si conservano molte opere del Pergolesi trascritte e ridotte di suo pugno.

sorridere nel pianto, quella innocenza che tocca il più alto cielo » l'avevano più volte costretto a coprirsi il volto per nasconder le lagrime, e specialmente alle parole: *Vidit suum dulcem natum* [1]. Il Geibel dedicò all'autore dello *Stabat* una delle sue più belle liriche [2]. Il sommo compositore di Bonn, in un colloquio avuto a Vienna col Rossini, nel 1822, manifestava la sua piena ammirazione per *La Serva padrona*, e rilevava il « sentimento toccantissimo » dello *Stabat*. [3] In fine, il più grande compositore drammatico del secolo XIX, parlando nella *Revue et Gazette musical de Paris* [4] della riduzione che il russo Lvoff pubblicò dello *Stabat* pergolesiano a grande orchestra con cori, [5] chiamava il maestro jesino « génie supérieur » ed il suo lavoro « sublime exemple » e « grand chef-d'oeuvre ». [6] I più recenti studi intorno alle opere del nostro compositore usciti in Germania son quelli del Bitter, del Chrysander e dello Schletterer. Carlo Ermanno Bitter, ministro delle finanze del regno di Prussia dal 1879 al 1882 e noto per molti e pregevoli lavori di letteratura musicale, dedicò gran parte del suo « Studio su lo *Stabat Mater* » [7] al Pergolesi, largendogli le più entusiastiche lodi.

Federico Chrysander, insigne musicologo, autore d'una monumentale biografia di Giorgio Federico Händel, pubblicò nell' « Allgemeine mus. Zeitung » di Lipsia, che egli diresse per molti anni in collaborazione col Bagge, un accurato studio, rimasto pur troppo incompleto, intorno ad alcune composizioni del grande iesino. [8]

Ma il più benemerito degli studi pergolesiani in Germania fu Giovanni Schletterer (1824-1893), maestro di cappella nella chiesa protestante di Augsburg e direttore della pubblica scuola musicale di quella

---

[1] L. Tieck, *Phantasus*. Vol. II, p. 428.

[2] *Gedichte von Emanuel Geibel.* — Stuttgart und Berlin, 1908 (131. edizione) — p. 9 « Pergolese ».

[3] Michotte, *La visite de R. Wagner a Rossini.* — Paris, Fischbacher, 1906, pag. 28.

[4] Anno 1840, n. 57.

[5] Vedi Parte Seconda: *Stabat.*

[6] Si noti che, l'anno dopo, il Wagner pubblicò nella stesso periodico (n. del dic. 1841) un articolo molto ostile sopra lo *Stabat* del Rossini.

[7] C. H. Bitter, *Ein Studie zum Stabat Mater.* — Regensburg, G. Bössenecker, senza data.

[8] V. *Allgem. mus. Zeit.* Leipzig, Rieter-Biedermann. XVIII Jahrg. (1882).

città. Egli scrisse una breve, ma interessante biografia del Pergolesi, ispirata alla più grande venerazione verso di lui, [1] più una memoria storica intitolata: *G. B. Pergolese und der Buffonenstreit.* [2] A facilitare poi la conoscenza delle sue opere, pubblicò una riduzione per canto e pianoforte della *Serva padrona* e della cantata *Orfeo* (ambedue con traduzione ritmica in tedesco) , dello *Stabat* e di tre *Salve Regina.* [3]

In questi ultimi anni lo *Stabat* pergolesiano è stato novamente fatto segno ad acerbe censure da parte di qualche tedesco. Il Sig. Baümker, per esempio, osò dichiararlo degno più della piattaforma d' uno stabilimento balneare che del coro d'una chiesa. [4] Alle irriverenti parole del ceciliano non farò altro che contrapporre il giudizio autorevolissimo d'uno dei più dotti e geniali musicologi tedeschi viventi, il dott. Hugo Riemann, il quale ha dimostrata la propria ammirazione per il Pergolesi anche col pubblicarne recentemente cinque *Trii* [5]: « Lo *Stabat,* in virtù della sincerità e potenza dell' espressione, farà vivere il nome dell' autore, quand'anche *La Serva padrona* venisse per avventura dimenticata; è una composizione piena di sentimento e d'un alto interesse, anche dal lato della forma. [6]

Ora poi, nella ricorrenza del bicentenario della nascita del grande maestro, la Germania si è distinta sopra tutte le nazioni civili nel rendere omaggio alla sua memoria. Mentre a Lipsia si sono pubblicati per cura del dott. Riemann alcuni dei migliori Trii, e per cura del prof. G. Schreck una nuova edizione dello *Stabat,* fatta su la scorta dell' autografo, a Berlino è uscita una ristampa della *Serva padrona* per opera del dott. Albert, e a Monaco di Baviera, ad iniziativa del Sig. Schittler e del m° Schmid, si è costituita una Pergolesi-Gesellschaft allo scopo di far rivivere con ogni mezzo il culto della musica pergolesiana.

---

[1] *Giovanni Battista Pergolesi,* von. H. M. Schletterer. — Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1880), in 8., pp. 40.

[2] Berlin, R. Damköhler (senza data).

[3] V. Parte Seconda. — Lo Schletterer è autore di molti altri pregevoli scritti di storia musicale.

[4] Caecilien-Kalender. 1883. Regensburg. p. 66.

[5] V. *Collegium Musicum.* Leipzig. Breitkopf und Härtel, 1907; e *Anthologie für Musikgesch.*, Berlin, Liepmannssohn. 1910.

[6] Riemann H. — Musik-Lexikon: « Pergolese ».

CAPITOLO QUARTO

In Inghilterra

La musica pergolesiana a Londra nel sec. XVIII. — Ammiratori del P. nei sec. XVIII (il Gray; l'Hullah; il Burney) e XIX. — Il libello del dott. Dent.

A Tommaso Gray si attribuisce il merito di aver fatto conoscere il Pergolesi al popolo inglese. Nonostante che nelle sue lettere dall'Italia l'insigne poeta non faccia mai menzione dell'autore dello *Stabat*, è certo che egli ne fu uno dei più caldi ammiratori; lo intese dire più volte il famoso storico Burney da Orazio Walpole, che accompagnò il poeta nel suo viaggio per il continente europeo, da Guglielmo Masson e da altri intimi amici di lui. [1]

La prima composizione pergolesiana eseguita in Inghilterra fu la *Salve Regina* in Do min., cantata a Londra nel piccolo teatro Haymarket l'8 gennaio 1740, come si legge nei giornali contemporanei. Due anni dopo, nel 1742, vi fu rappresentato con gran successo *l'Olimpiade* con la celebre Monticelli. [2] Lo *Stabat* venne più tardi fatto conoscere ai suoi connazionali dall'Hullah. Le esecuzioni di questo capolavoro incontrarono il favore della maggioranza della popolazione, e, malgrado le censure di certi « critici pedanti » (come si esprime il Burney), la invogliarono a sentire altre composizioni dello stesso autore. Le biblioteche di Londra, e segnatamente il British Museum, sono ricche di lavori pergolesiani manoscritti e a stampa; molti ne furono pubblicati per cura del Walsh, del Clonet, del Bremner, del Latrobe. Qual culto di questa musica avessero gl'Inglesi nel sec. XVIII, si rileva dalle pagine del Burney, che assegna al grande Jesino un posto segnalato nella diffusa sua storia. « La chiarezza » — egli conclude — « la semplicità, la verità d' e-

---

[1] *A general History of music.* IV. 556.

[2] *A general History of music.* IV. 448 e 555. L'*Olimpiade* non fu rappresentata secondo la partitura originale; la maggior parte dei pezzi era del Pergolesi, parecchi d'altri autori.

spressione e la delicatezza di sentimento gli dànno a buon diritto la supremazia su i suoi predecessori e contemporanei, e gli aprono una nicchia nel tempio della fama tra i grandi restauratori dell'arte. Se non il fondatore, egli è certo il perfezionatore di quello stile, nel campo così della musica sacra come della teatrale, che anche oggi, vale a dire mezzo secolo dopo, fiorisce in tutta l'Europa ». [1]

Questo culto si mantenne vivo anche nel secolo successivo. Tra gli ammiratori dell'ottocento, noto l'autore d'un lungo articolo della *Review* di Edimburgo del 1820 (p. 356-382), nel quale si esalta l'importanza del Pergolesi nello sviluppo storico della melodia, e si dimostra l' eccellenza dell'*Olimpiade*; l'autore della biografia del Pergolesi inserita nella prima edizione del Dizionario del Grove, il compositore e musicologo Giovanni Hullah, è la distinta scrittrice, che si cela sotto lo pseudonimo di Vernon Lee. [2]

Ma non tutti concordano nel loro giudizio. Recentemente il Pergolesi è stato fatto segno a gravi censure da parte del dott. Dent, erudito musicologo, autore d'un'interessante vita di Alessandro Scarlatti. L'articolo biografico del Pergolesi, da lui scritto per la nuova edizione del Dizionario del Grove, è un vero libello contro l'autore dello *Stabat*. Il dott. Dent ribadisce le taccie mosse al Pergolesi dal P. Martini e dal Paisiello, ed altre ne aggiunge non meno esagerate, ed ingiuste. Afferma, per esempio, che « il P. non si sviluppò mai con lo studio », che *La Serva p.* e lo *Stabat* sono composizioni « che non si elevano affatto al di sopra del livello generale della musica italiana di quel tempo », e che « lo *Stabat* ha il carattere d' un' opera buffa ». Parla d' un entusiasmo « fittizio » per queste opere, che, preparato a Parigi, si sarebbe di là diffuso in Italia e nel resto dell' Europa. Concede alle melodie pergolesiane una certa « sentimentalità graziosa » (si ricordi però che nella vita dello Scarlatti egli chiamò quella del Pergolesi una « grazia superficiale (!) ») e riconosce (bontà sua !) che *Lo frate nnamorato* « contiene delle cose simpatiche » e « dei numeri veramente umoristici », e per-

---

[1] Op. cit., p. cit.

[2] Studies of the eightheenth Century in Italy. — London, 1880.

sino « un quintetto assai felice »; però conclude che « nell'opera buffa il P. è, in generale, inferiore al Leo e al Logroscino ». [1]

Non m'indugio a confutare l'articolo del dott. Dent, che nel mio libro trova la sua completa confutazione. Mi limito solo ad osservare che il critico deve non arrestarsi all'epidermide formale, ma penetrare nello spirito della creazione artistica, dove particolarmente il genio si annida; che il giudice spassionato non cita le sole testimonianze a carico, ma pur quelle a discarico; in fine, che non basta affermare, ma conviene dimostrare; non basta scrivere: « Aveva ragione il P. Martini.......; disse bene il maestro Paisiello...... », ma bisogna provarlo.

CAPITOLO QUINTO

Nel Belgio, in Spagna, in Danimarca

Nel Belgio, il culto del Pergolesi, promosso nel settecento dagli scritti del Grétry, e tenuto vivo per tutto il sec. XIX da quelli del Fétis e del Gevaert, si conserva tuttora, mercè le intelligenti cure del dotto e solerte bibliotecario del Conservatorio di Bruxelles. Il dott. Alfredo Wotquenne è riuscito a raccogliere in quella biblioteca una collezione quasi completa dei libretti e delle opere pergolesiane, manoscritte e a stampa, ed ora sta preparando un catalogo tematico generale delle composizioni del grande jesino.

Scarsissime notizie si hanno di esecuzioni d'opere pergolesiane in Spagna. Gli scritti di cronologia teatrale non registrano che la rappresentazione dell' intermezzo *Livietta e Tracollo,* sotto il titolo *La contadina astuta,* datasi a « los Palacios y Sitios Reales » di Madrid nel 1748.

Quanto allo *Stabat,* può affermarsi con sicurezza che esso fu anche in quel paese una delle composizioni più gustate e popolari del suo genere.

Tra i più caldi ammiratori dell'arte pergolesiana in Spagna mi piace ricordare due dei più famosi storici musicali del sec. XVIII, l' Eximeno

---

[1] Il dott. Dent ha tentato di mostrare che il P. è inferiore anche nell'opera seria al Leo, ponendo a raffronto alcuni passi dell'*Olimpiade* dei due compositori; ma quantunque abbia scelto i meno felici della partitura pergolesiana, non è riuscito nel suo intento. (V. *Sammelbände der internat. Mus. Gesell.* — Anno VIII, p. 551 e segg.)

e l'Arteaga, già menzionati, e l'insigne compositore e musicologo vivente, Filippo Pedrell. [1]

Più copiose notizie si hanno, invece, su la fortuna delle opere pergolesiane in Danimarca. [2] La R. Biblioteca di Copenaghen è fornita di molte opere e composizioni staccate del Pergolesi, manoscritte e a stampa, teatrali, da camera e da chiesa. I Danesi sentirono per la prima volta su le loro scene *la Serva padrona,* nel carnevale del 1751-52. Protagonista era la signora Berg. Poco dopo una compagnia italiana, di cui facevano parte la Scalabrini ed il Gaggiotti, egregi artisti, la ripetè con grandissimo successo. L'opera rimase in repertorio per più di dodici anni. Tra le molte rappresentazioni, che questi intermezzi ebbero nel secolo successivo, meritano special menzione quella data per cura delle Società di S. Cecilia, fondata a Copenaghen nel 1851, sotto la direzione dei maestri H. e Fr. Rung, e l'altra data al R. Teatro nel settembre del 1900. Nella prima cantarono Sofia Keller ed il Simonsen, nella seconda Ida Möller e Max Müller. Questa seconda rappresentazione fu data in lingua danese: la poesia del Federico fu tradotta per la circostanza da H. P. Holst.

Anche *Livietta e Tracollo*, e probabilmente *Il maestro di musica*, (giacchè la R. Biblioteca possiede due esemplari della partitura, l'uno con testo italiano, l'altro con testo francese, del sec. XVIII), furono rappresentate nel settecento a Copenaghen. *Livietta e Tracollo* vi comparve per la prima volta, sotto il titolo *La contadina astuta*, nel 1757.

I Danesi conobbero inoltre del Pergolesi lo *Stabat*, la *Salve Regina*, alcune cantate e qualche numero delle sue messe.

Lo *Stabat* fu eseguito magistralmente nel 1751, nel 1760 e negli anni successivi nei grandi concerti della settimana santa e nei concerti di corte. Dal 1775 in poi si cominciò ad eseguire con testo danese: la traduzione fu fatta da Giovanni Ewald. Nell'aprile del 1776 il concerto di corte diede, oltre allo *Stabat*, anche un *Kyrie* dello stesso autore. Lo *Stabat* era cantato dalla signora Walter e dalla signorina Winther. Di questo concerto ci ha lasciato memoria, nel suo diario, uno dei musicisti della real

---

[1] « Je suis un des enthousiastes de Pergolesi » mi scriveva ultimamente il celebre autore dei *Pirenei*.

[2] Tali notizie mi furono fornite dalla squisita cortesia del dott. A Hammerich di Copenaghen. Egli è autore d'un breve articolo « Pergolesi e La Serva padrona » inserito nel *Nationaltidende* di Copenaghen (sett. 1900).

cappella, N. Schiörring: — « 6 Aprile 1776. Sono state cantate alla corte due composizioni religiose, uno *Stabat*, ed un *Kyrie eleison*. Di tutta la musica sacra che ho inteso in vita mia è questa la più bella, segnatamente lo *Stabat*, che per me ha qualche cosa di grandemente elevato e veramente celestiale. Si dice che questa composizione abbia più di cento anni di vita e che sia stata scritta da un giovane compositore italiano ».

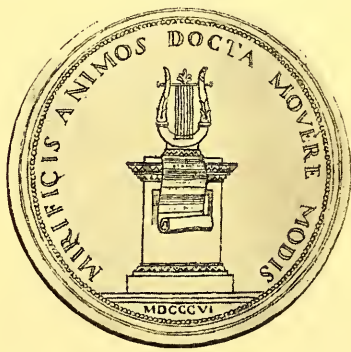
Altre memorande esecuzioni dello *Stabat* furono date negli stessi concerti nel 1778, nel 1779, nel 1784, nel 1786 e nel 1787. Nel 1778 ne fu pubblicata dall'editore Guldendal una riduzione per canto (testo danese dello Sporon) e pianoforte, fatta dal summenzionato Schiörring.

Anche la Società di S.ta Cecilia più volte comprese nei suoi concerti lo *Stabat*, e nel corso della sua fiorente esistenza eseguì ripetutamente la più famosa delle *Salve Regina*, la siciliana « Tre giorni son che Nina », l'aria del *Lo frate nnamorato* « Ogni pena chiù spietata », ed alcuni pezzi sacri, come « Sanctum et terribile », « Qui sicut dominus » (del *Laudate pueri*), « Quì tollis » (della *Messa in Fa* a due Cori), ecc.

PARTE QUARTA

L'UOMO

Ritratto fisico e morale del Pergolesi — Iconografia pergolesiana — Leggenda d' amore.

Quali furono le fattezze dell'insigne artista? È vivo in tutti il desiderio di mirare le sembianze dei grandi, quasi che in esse potessero trovarsi le tracce del loro genio, e leggersi il segreto della divina scintilla,

che di tanto si eleva sopra l'umano gregge. Eppure un ritratto del Pergolesi che possa con sicurezza affermarsi autentico, non si conosce fino ad ora. Tutti quelli, e non son pochi, che figurano in libri ed in riviste, differentissimi l'uno dall'altro, non sono che lavori di fantasia; così, ad esempio, l'effigie scolpita nel medaglione del Mercandetti, che rimonta a

PERGOLESI (Ritr. n. 1).

PERGOLESI (Ritr. n. 2).

PERGOLESI (Ritr. n. 3).

1806 e trovasi inserita nella *Lettera biografica* del Marchese di Villarosa, il ritratto n. 2, che sembra ricavato da essa, il n. 2, ritratto di maniera, posseduto dalla biblioteca dell'abazia di Montecassino, e il n. 3, più manierato ancora; gli ultimi due inventati certo nel periodo acuto del nostro romanticismo artistico. Gli altri che si conoscono, non sono che variazioni degli stessi motivi. Ci rimane però una caricatura disegnata a penna

Caricatura contemporanea del Pergolesi

dal contemporaneo Leone Ghezzi, un marchigiano vissuto lungamente in Roma, dov'ebbe occasione di vedere il Pergolesi nel 1734, quando questi vi fu chiamato a dirigere una sua solenne musica nella chiesa di S. Lorenzo in Lucina [1] e dove forse l'avrà veduto di nuovo, quando, nel seguente anno, il maestro vi ritornò per la rappresentazione dell' *Olim-*

---

[1] V. Parte Prima, pag. 32.

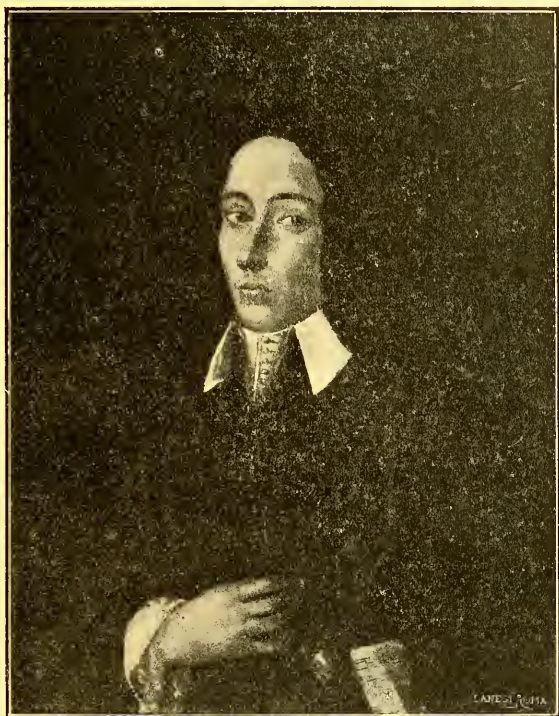
piade. [1] Senonchè il disegnatore deve aver esagerato fuor di misura le linee, giacchè il volto è riuscito di una deformità spaventevole, e tutto l'insieme offre la figura di un uomo grossolano e di una certa età, piuttosto che quella di un giovane di ventiquattro o 25 anni, gracile e delicato. Ciò che di sicuro apprendiamo da questa caricatura è la statura, piuttosto bassa, del maestro, il suo modo di acconciarsi i capelli, ed un difetto fisico, già rilevato dal marchese di Villarosa, [2] ma quì più chiaramente specificato dal disegno e dalle parole illustrative, scritte in calce dal Ghezzi medesimo: « Sig. Pergolese compositor di Musica Napoletano il quale è bravo assai et è morto a Napoli il di 8 febbraio 1736 et *era*

GRÉTRY

[1] Primo a scovare questa interessantissima caricatura fra i manoscritti della biblioteca vaticana fu il pubblicista Valeri, che, sotto lo pseudonimo di *Carletta*, diede annunzio della sua scoperta nel n. del 1 gennaio 1892 del *Don Chisciotte*, giornale politico quotidiano di Roma; primo a pubblicarla fu il Faustini-Fasini (op. cit., p. 33)

Il Ghezzi è autore di altre caricature di maestri napoletani capitati in Roma al suo tempo.

[2] « Era difettoso in una gamba per qualche disgrazia forse avvenutagli nella prima età sua ». Op. cit., p. 36.

patito assai nella Gamba manca che lo faceva andar zoppo ». Il disegno, mostrando la gamba sinistra alquanto più corta ed esile dell' altra, fa comprendere che « la disgrazia », a cui alludeva il marchese di Villarosa, fu un'affezione tubercolare, comunemente chiamata *spina ventosa.* [1]

PERGOLESI (Ritratto n. 4).

Il famoso compositore belga, M. Grétry, più volte nominato in questo libro, in un punto delle sue *Mémoires,* [2] narra con viva compiacenza che, durante il suo soggiorno in Roma (1759-67), sentì spesso affermare da vecchi musicisti, memori ancora delle fattezza del Pergolesi, che egli aveva una grande somiglianza con lui, Ecco qui un ritratto del Grétry, uno dei più fedeli, come mi è stato assicurato, [3] ma disegnato, a quel

---

[1] V. Parte Prima, pag. 5 e 6.

[2] I, pag. 425.

[3] Mi fu favorito dalla squisita cortesia del dott. A. Wotquenne.

che pare, quando il maestro toccava la sessantina; certo è che bisogna fare un grande sforzo di fantasia per trovare in esso i caratteri tipici della caricatura del Ghezzi. Minore sforzo è necessario per trovarli in un ritratto ad olio, posseduto dalla biblioteca di S. Pietro a Majella, e sino ad oggi ignoto a quanti scrissero sul grande Jesino (ritratto n. 4). [1] Osserviamo infatti quelle labbra tumide e sporgenti, che diedero al caricaturista così buon elemento di esagerazione, da portarle alla proporzione di una bocca selvaggia di ottentotto; il mento lungo; le pinne nasali molto rilevate; il naso alquanto rincagnato all'estremità; la bozza, così caratteristica, dell'orbita oculare e le sopracciglia folte e sopraelevate. In due soli connotati sembra che discordino tra loro ritratto e caricatura; nella figura della fronte e nell'acconciatura dei capelli. Devesi però notare, per ciò che riguarda la figura della fronte, che la sporgenza della sua parte inferiore, visibile nella caricatura, che presenta il viso di profilo, non può rilevarsi nel ritratto, disegnato quasi di prospetto; e quanto alla capigliatura, che sin quasi alla metà del settecento si portò indifferentemente la parrucca con capelli spioventi, avanzo del costume del secolo precedente, e quella con codino. In mancanza di indizi più consistenti e convincenti, io non oso affermare che questo del conservatorio è il vero ritratto del Pergolesi, ma rilevo che fra tutti i suoi presunti ritratti questo ha maggior relazione con la caricatura, ed è quindi il più interessante. Gli aggiungono credito l'aspetto di persona di assai giovane età, delicata e quasi sofferente, lo sguardo dolce e penetrante, la fronte intelligente.

Riguardo alle sue qualità morali, il ritratto più attendibile è quello che ci è stato tramandato dal marchese di Villarosa. « Fu il P. di aspetto gioviale e dimesso, ed al riso inchinevole anzi che no....... Dotato di non infinto spirito religioso, si diportò nel conservatorio con somma costumatezza e modestia, non mai associandosi con giovani suoi compagni, che non fossero adorni di retti costumi..... Ma una delle maggiori lodi la meritò per aver sempre di sè bassamente opinato, non mai invanendosi dei tanti encomi che, essendo ancor giovane, gli venivano

---

[1] Su la provenienza di questo ritratto, null'altro so fuor che esso fa parte della bella collana di quadri donati nel 1858 al Conservatorio di S. Pietro a Majella di Napoli da Francesco Florimo (II, 139).

profferiti, specialmente da vecchi maestri dell'arte armonica. Con rassegnazione accettò l'immatura morte ». [1] Il cattivo concetto che si aveva in quel tempo della moralità dei nostri cantanti e compositori celebri, [2] diede origine alla voce che il Pergolesi si fosse procurato la tisi con le sregolatezze; però la voce non partì, a quel che sembra, dall'Italia, nè al principio del secolo XIX, come alcuni credono, [3] ma dall' estero, e si cominciò a propagare poco oltre la metà del secolo precedente. [4]

Così, nessun appoggio di documenti o d'indizi trova la notizia, data da alcuni biografi, della persecuzione mossa al giovane maestro dai suoi competitori. [5] Veramente il giornalismo napoletano d' allora mostrò verso di lui un'assoluta noncuranza. Gli *Avvisi di Napoli*, tanto prodighi di lodi verso altri compositori contemporanei, non citano mai nelle loro colonne il nome del Pergolesi, e lasciano passare inosservate tanto le rappresentazioni di tutte le sue opere, quanto la sua elezione a maestro di cappella municipale in sostituzione del Sarro, e l' esito fortunatissimo del *Lo frate nnamorato* (di cui si ha notizia dal romano *Chracas*) e persino la morte. Non saranno dunque mancate neppure a lui, specie perchè forastiero, nè le sorde guerricciole e nè le critiche malevole, che sogliono amareggiare la vita di tutti coloro che salgono in fama; ma non si può credere ad una vera persecuzione. I successi delle sue opere non furono così frequenti nè così strepitosi da destare un'invidia tanto accanita.

---

[1] Op. cit., p. 36.

[2] V. Baretti, *Gl'Italiani, o sia Relazione degli usi* ecc. Traduz. dall' inglese. Milano 1818 (p. 133). Il Vinci morì (1730) in fama di donnaiolo e giuocatore accanito (Piovano, *A propos d'une recente biographie de L. Leo;* in Sammelbände der Zeitschr. der Internat. Music. Anno 8. pag. 76).

[3] D'Arienzo, op. cit. p. 490; Faustini-Fasini, op. cit. p. 62; croce, *Leggende napoletàne*, p. 47.

[4] A tali sregolatezze alludeva già lo Scheibe in una sua opera pubblicata in Lipsia nel 1773 (*Ueber die musikal. Composit.* I. Prefaz., p. 49). L'allusione fu ripetuta dal Saint — Non (*Voyage* ecc. 1781 I, p. 163), dal Reichardt (*Musicikal. Kunstmagazin.* Berlin. 1791, ecc. In Italia accolse e propagò per primo questa voce il napoletano Mazzarella (*Biogr. degli uom. ill. del R. di Napoli* — Nap. 1816).

[5] La notizia fu accolta anche dall'Arteaga *Le rivoluz. d. T. mus. it.* — 1783. I, 291, n. 1: « Egli è tuttavia certo che Pergolesi fu il bersaglio dell' invidia » e dal Mattei (*Elogio dello Jommelli.* — 1785, p. 73: « Gli fu mossa un'orribile (!) persecuzione »).

Riguardo al racconto degli amori del Pergolesi con Maria Spinelli, che, dopo essersi aggirato nella cerchia dei poeti e dei novellieri, [1] fu per la prima volta presentato come un fatto storico sicuro da Francesco Florimo, [2] accetto pienamente le conclusioni di Benedetto Croce. [3] Già prima che l'illustre critico pubblicasse il suo articolo, mi aveva fatto sorgere qualche dubbio su la serietà del documento addotto dal Florimo l'apparato, dirò così, melodrammatico e convenzionale, con cui vien presentato il fatto: le spade sguainate dei fratelli; la condizione espressa che il maestro dovesse dirigere la messa di monacazione e poi quella di requie; la coincidenza della morte dei due innamorati alla distanza di un anno preciso, ecc. Ora il Croce ha messo in chiaro che tutti gli eruditi,

---

[1] La figura artistica del Pergolesi e la sua fine precoce si prestano a siffatte fantasticherie romantiche. In fine a questo libro il lettore troverà una gran parte della produzione letteraria, cui diedero origine i casi, veri o leggendari, dell'autore dello *Stabal*. Sette anni prima che Gennaro Bolognese facesse rappresentare al Teatro de' Fiorentini di Napoli il suo dramma sul Pergolesi, A. Piazza aveva pubblicato nella *Gazzetta musicale* di Milano (numeri 24, 25 e 26 del 1847) un articolo *Lo « Stabat » di Pergolese*, in cui s'inventa un'altro amore pergolesiano con una Betzi, figlia di un lord Bulwer, inviato straordinario dell'Inghilterra a Napoli.

[2] Florimo, *La scuola music. di Napoli*. Vol. II, p. 200. Egli afferma con sicurezza che il Pergolesi fu vittima d'un amore infelice, e, per la storia di questo amore, riferisce trascritto letteralmente il seguente brano di una cronaca che dice di aver trovata fra le carte del principe di Colubrano: — « Nella prima metà del decorso secolo (Quale latitudine in questa indicazione cronologica!) si presentarono un giorno in questa città a Maria Spinelli i tre fratelli di lei, e con le spade sguainate le dissero: come tra tre giorni ella non iscegliesse a sposo un uomo pari a lei per l'altezza del nascimento, con quelle tre spade avrebbero trafitto a morte il maestro di musica Giovan Battista Pergolesi di lei amante riamato; e sì dicendo partirono. Fra i tre giorni ritornarono alla sirocchia; costei loro disse di aver prescelto a sposo un Essere sublime, poichè il suo sposo era Iddio, domandando andare monaca in S. Chiara, sì veramente che la messa di monacazione si avesse a dirigere da quel maestro di musica che ella avea cotanto amato, e che ora mandava in oblio, rivolgendo tutta l'anima sua solo ai celesti affetti. E così fu fatto. L'anno appresso il dì 11 Marzo 1735 funebri rintocchi della campana di S. Chiara annunziavano mestamente funerali. In quel tempio celebravasi la messa di requie di Maria Spinelli, e dirigevala Giovan Battista Pergolesi! »

[3] *Il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cr. e la leggenda del Pergolese*, nel fasc. 3 del vol. V di « Napoli Nobilissima ». Napoli, 1896.

i quali hanno scritto intorno al Pergolesi, non eccettuato il marchese di Villarosa, il più diligente ed il meglio informato, mostrano di non saper nulla di questo fatto, che avrebbe dovuto menare un gran rumore; che tra le carte del principe di Colubrano, ora ereditate dal duca di Maddaloni, non si trova punto la cronaca, nella quale il Florino afferma di aver rinvenuto il racconto; che lo stesso duca il Maddaloni accertava che questo fu inventato da un tal Carlo Coda, che lo pubblicò in una strenna o in un giornale letterario napoletano; che, anche volendo identificare la Maria della cronaca con quell' Anna Maria dell'albero genealogico degli Spinelli principi di Cariati, di cui « s'ignora la sorte », i *tre* fratelli (quelli delle spade sguainate) sarebbero stati i *due* ragazzi Giambattista e Antonio i quali nel 1734 avevano, l'uno 15, l' altro 14 anni. Non si può dire che, con ciò resti irrefragabilmente dimostrata l' inesistenza del fatto; ma ce n'è d'avanzo per negare valore storico al racconto.

PARTE QUINTA

L'ARTISTA

Correnti artistiche che predominavano in Napoli verso il 1726. — *Durantisti* e *Leisti*. — Compositori che imperavano allora su le scene napoletane. — Caratteri distintivi dell' arte del Vinci, del Leo e dell'Hasse. I moderni storici tedeschi esagerano l' importanza dell' Hasse. — Condizioni in cui il Pergolese trovò l'opera a Napoli. — Suoi primi modelli. — Costrutto formale e contenuto estetico delle varie parti costituenti l' opera pergolesiana. — Recitativo. — Aria. — Duetto e pezzi d'insieme. — Sinfonie e Coro. — Orchestra ed istrumentazione. — Risposta alla taccia di povertà armonica e contrappuntistica. — Fecondità e versatilità del genio pergolesiano. — Caratteri, importanza ed influenza dell'opera seria e comica, della musica strumentale e vocale da camera e della musica sacra del P. — Innovazioni del P. nel campo della forma e dell'essenza dell'opera: verità di espressione; calore di sentimento; psicologia dei caratteri. — Conclusione: posto che spetta al P. nella storia della musica.

Ho già detto nella prima parte di questo libro che, verso il 1726, cioè quando il Pergolesi entrò nel conservatorio dei poveri G. C., un grande mutamento era avvenuto nell' arte musicale napoletana. Nel campo della musica pratica, la scuola del « dolce stìl novo » si era completamente e vittoriosamente affermata. Nel campo teorico, due scuole si contendevano il primato: quella dei *Durantisti* e quella dei *Leisti*, così chiamate dai due insigni discepoli di Alessandro Scarlatti, due temperamenti artistici del tutto differenti. La conoscenza ed il maneggio della

tecnica non avevano secreti nè per l'uno, nè per l' altro, dottissimi ed abilissimi ambedue; senonchè il Durante amava apparir semplice e chiaro, il Leo faceva sfoggio volentieri del suo sapere; il primo era delicato e talvolta anche sentimentale, l'altro vigoroso, ma alquanto secco. Come compositori, il Durante si dedicò esclusivamente al genere sacro e da camera, mentre il Leo si cimentò spesso e con molto successo, anche nel campo della musica teatrale, seria e buffa.

Due anni prima che Pergolesi cominciasse i suoi studi a Napoli, partiva per Vienna Niccolò Porpora, dopo aver dato al S. Bartolomeo la sua *Semiramide*. Rimanevano dunque allora ad imperare su le scene napoletane tre insigni campioni della giovane scuola: Leonardo Vinci, Leonardo Leo e Adolfo Hasse, il *Sassone*. [1]

Il Calabrese Vinci, che deve considerarsi come l'antesignano di questa scuola, perchè fu il primo ad elevare a vera dignità d' arte il nuovo stile, e a dargli un' impronta personale, fu compositore originale, vigoroso, di facile e ricca vena, ma alquanto rude; musicista di genio, ma artista poco rifinito. Gran parte delle sue cose sembra gettata giù senza ritocchi, spesso trasandata nella forma e non sempre in carattere. Però la sua musica è melodiosa e, il più delle volte, calda di sentimento. Peccato che, seguendo la corrente del tempo, troppo conceda alla virtuosità del cantante!

Il Leo ed il *Sassone*, per calore di sentimento e per originalità di pensieri, sono inferiori al Vinci, ma, al contrario di lui, conservano le tradizioni di A. Scarlatti nello strumentale polifonico dei loro accompagnamenti, [2] e si mostrano dotati di molta compostezza, genialità ed eleganza, per quanto un po' fredda. Il Leo supera il *Sassone* in dottrina, ma gli rimane addietro in efficacia drammatica. [3]

---

[1] V. Parte Prima, Cap. II.

[2] Il Leo si mantenne fedele anche alla polifonìa vocale, quando tutti i compositori del suo tempo ne avevano smesso l' uso. Egli, p. es., introdusse un coro pieno di vigore contrappuntistico nell' *Olimpiade* (A. III, sc. 6), composta nel 1744. Peccato però che questo coro senta troppo del chiesastico!

[3] Però i moderni storici tedeschi esagerano troppo l'importanza dell'Hasse. Per il dott. Kretzschmar, egli avrebbe nientemeno « che rinnovato lo spirito di A. Scarlatti e salvata l'opera seria italiana da quella crisi, alla quale era giunta per colpa del Vinci e del Porpora, (crisi, di cui, secondo lui, farebbe testimonianza il *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello), rimettendo in onore

Tutti e tre questi compositori svolsero la loro attività tanto nel campo dell' opera seria che in quello dell'opera buffa; ma in questa maggiormente si segnalarono I due italiani. Il Vinci e il Hasse fanno soverchio abuso delle virtuosità, interminabili spesso e barocche nei loro salti, trilli e gorgheggi stravaganti, un vero acrobatismo vocale. Tutti poi peccano assai di sovente, massime nel genere serio, contro la verità d' espressione.

Il Pergolesi trovò, dunque, a Napoli, così l' opera seria che la buffa ad un grado abbastanza avanzato di sviluppo formale, ma molto manchevole per ciò che si riferisce all' espressione drammatica, all' arte di plasmare i caratteri, all' analisi psicologica dei personaggi. Finchè rimase in conservatorio i suoi modelli furono le opere dei propri maestri Durante e Feo; ciò chiaramente si rileva dalle partiture dei primi lavori, il cui stile è alquanto scolastico e convenzionale, non mai però arido e pedantesco, come scrissero alcuni biografi. [1] Ma come intese la musica del Vinci, dagli accenti appassionati e dal carattere fortemente drammatico, musica che più si avvicinava al suo modo di sentire, cangiò stile.

---

la caratteristica drammatica, sia nel recitativo che nell'aria » *Jahrbuch der Musikbibl. Peters für 1901*. Pag. 57). Ripete la stessa cosa il dott. Abert, aggiungendo che nella *Clemenza di Tito* (1737) l' evoluzione dell' arte hassiana, nel campo dell'espressione drammatica, appare già pienamente compiuta. (*N. Jommelli als Operakompohist*. Halle, 1908. Pag. 122).

Io non metto in dubbio i meriti del Hasse, ma per la verità storica debbo far notare, in primo luogo, che la testimonianza del Marcello è citata a sproposito, giacchè il suo *Teatro alla moda*, essendo stato pubblicato prima dell'aprile del 1721 (come già dimostrai) non poteva prender di mira le opere del Vinci e del Porpora, non ancora pervenute a conoscenza del pubblico veneziano; in secondo luogo che nella *Clemenza di Tito* non si trova nemmeno un aria che superi in forza drammatica parecchie del Vinci, nè un recitativo, che possa sostenere il confronto della bella scena finale della *Didone abbandonata* dello stesso compositore, o di molti recitativi del Porpora, chiamato a buon diritto dai contemporanei « il papà del recitativo ». Dovrò poi ricordare ai dottori Kretzschmar e Abert che prima della *Clemenza di Tito* avevano già veduta la luce l'*Adriano in Siria* e l' *Olimpiade* del Pergolesi? Ma allora dove è « la grave crisi » se non nella mente di questi signori, che vogliono a qualunque costo far salire il loro *Sassone* fino al grado di rigeneratore dell'opera italiana?

[1] Primo fu il Boyer (op. cit.); lo ripetè il Fétis e, dopo di lui, al solito, tutti gli altri.

Mosse dal Vinci, ma, come tutti i compositori di genio, sin dai primi saggi, egli impresse all' opera sua i segni distintivi della propria personalità: verità d'espressione e calore di sentimento. L'originalità e la bellezza dei pensieri e la tendenza a drammatizzare recitativo ed aria si manifestano già chiare nel *S. Guglielmo*, si affermano definitivamente nella *Salustia.*

Vediamó il costrutto formale ed il contenuto estetico delle varie parti costituenti l'opera Pergolesiana :

a). Il Pergolesi sviluppa e perfeziona il *recitativo* nella forma in cui gli pervenne dallo Scarlatti pel tramite del Vinci. Secondo il professor D'Arienzo, egli sarebbe stato il primo a dare alla sua cadenza una grafia più corretta. « Pur sostenendolo col basso continuo, il Pergolesi lascia libera la voce per la misura di una battuta, par far succedere con l'indipendenza l'accordo di quinto grado, che cade su la tonica [1] » Però io ho visto questa medesima grafia adoperata qualche volta anche prima del Pergolesi, p. es, nell' *Artaserse* del Vinci, rappresentato nel 1730. Forse il Pergolesi fu il primo a rinunciare in modo assoluto all' antica grafia ; certo è che egli non adottò stabilmente la nuova e più corretta se non nella *Salustia* (1731). È notevole il lavoro di selezione che fa il nostro compositore dal recitativo scarlattiano e vinciano, e quello di raffinamento, sino a raggiungere gradatamente l'eccellenza nell' *Olimpiade* e nell' *Orfeo.* Gli altri maestri trascuravano bene spesso la composizione dei recitativi *secchi*; egli invece vi lavorava con la medesima cura richiesta dagli *obbligati*, cercando che anche in quelli tutte le sfumature del pensiero poetico fossero rilevate con acconce frasi e modulazioni. In questo modo egli riuscì a rendere interessanti i *secchi,* nonostante la loro eccessiva lunghezza. I più non hanno, sino ad oggi, conosciuto che quelli della *Serva Padrona*, dichiarati universalmente modelli del genere; ma ora io ne ho additati al lettore molti altri di maggiore interesse. Se a questi si aggiungono i recitativi *obbligati*, resi ancor più efficaci dal potente sussidio dell'orchestra, si può vedere quale importanza ha il Pergolesi nello sviluppo storico dell' elemento drammatico dell' opera seria, e comica. [2]

---

[1] N. D'Arienzo, op. cit. 443.

[2] Degli obbligati ricorderò prima d'ogni altro quello dell' *Olimpiade* (atto III) i due del basso nella *Livietta* e *Tracollo* e quello con cui si apre la cantata *Or-*

b) L' *aria* del Pergolesi mostra del pari esteriormente le medesime forme adottate dai compositori della nuova scuola, cioè la tripartita e la quadripartita; [1] ma più spesso questa che quella. Egli però non rimane pedissequamente fedele allo schema prestabilito : fa qualche volta a meno del *da capo*; cambia tempo e motivo in un improvviso trapasso da un sentimento all'altro dell'animo del personaggio; omette il ritornello, quando venga richiesto dalla situazione drammatica. Oltre a ciò, quel che più importa, egli non tiene schiavo della forma il pensiero musicale, ma lo fa muovere con la massima libertà dentro lo stampo convenzionale, a servizio dell'espressione drammatica. Per tal modo egli riesce a darci, fin dai suoi primi saggi teatrali, un'aria come quella qui citata della *Salustia*, ed, alla fine della sua pur troppo breve carriera artistica, arie come la prima della cantata *Orfeo* e il « Se cerca, se dice » dell'*Olimpiade*, nelle quali la forma stereotipata dell' aria classica accenna a trasformarsi, mentre dentro sentiamo circolare lo spirito del Gluck. In esse il Pergolesi ci dà l'applicazione più perfetta che abbia mai tentato di quei principî, ai quali egli informa tutte le sue composizioni : conciliare l'unità formale con la più ampia libertà di mosse nelle idee, l'architettura melodica con la verità dell'espressione drammatica. La melodia quì si presenta bensì inquadrata, ma non convenzionalmente simmetrica e dal ritmo uniforme a guisa di canzone, come in tutte le composizioni degli altri mestieri del tempo ; essa si estende e si eleva, rompe e riallaccia le sue frasi tutta intenta a seguire ogni più lieve sfumatura del testo poetico. Non sentiamo più tra il recitativo e l'aria il solito brusco stacco ; quì canto e declamato si alternano e si fondono in mirabile armonia. E in questo il

---

feo, che sono quanto di più bello si possa desiderare in tal genere ; poi quelli del *S. Guglielmo* (I, 7; III, 17), della *Salustia* (I, 12; III, 11, del *Prigioniero superbo* (II, 9). del *Geloso schernito* (I, 1, del *Flaminio* III, 10) ecc. i quali tutti mostrano l'esagerazione di quel reciso giudizio dato dal Fétis (*Revue musicale de Paris*. I) e ripetuto poi da tutti gli storici : spettare al Gluck la gloria di aver dato a questa parte del dramma musicale una forza ed una verità, *che non aveva posseduta prima di lui*.

[1] Tripartita : *a)* prima parte; *b)* seconda parte sempre più breve e per lo più nel tono minore corrispondente ; *c) da capo*, cioé ripetizione della prima parte. Quadripartita : *a)* prima parte; *b)* lo stesso tema della prima parte eseguito con varianti su la dominante ; *c)* seconda parte; *d)* da capo.

Pergolesi, fu un vero novatore. Di arie siffatte, che preludono allo stile gluckiano, non si ha esempio avanti a lui.

L'aria pergolesiana si differenzia da quelle del suo tempo anche per un' altra caratteristica formale: l'uso moderatissimo dei vocalizzi. Negli intermezzi, nelle opere comiche, nelle cantate e nelle canzoni essi mancano affatto; nelle opere serie le arie con vocalizzi non sono più di quanto era necessario introdurvi per soddisfare, una volta tanto, in tutto lo spartito, la vanità di ciascuno dei principali attori. Raramente questi vocalizzi sono molto lunghi, giammai stravaganti e contrari al buon gusto. [1]

c). Nei pezzi a più voci, per ciò che riguarda la parte formale, il Pergolesi null' altro aggiunse all'opera dei suoi predecessori che un tentativo di finale concertato nel *Maestro di musica*; ma il suo genio seppe dare al vecchio un soffio di novella vita coll' originalità e la bellezza costante dei motivi, e sopratutto coll' assidua ricerca della verità di espressione e la fine analisi psicologica. La forma di questi pezzi è la dialogata. Nel duetto lo stesso motivo passa da una voce all' altra, ma il Pergolesi ha cura di apportare nella ripetizione qualche leggera variante, che ne modifichi in certo modo il carattere, quando lo richieda il significato delle parole. Avendo sempre innanzi alla mente la verità e la naturalezza del dialogo drammatico, fa proseguire le parti con proposte e risposte, e le riunisce solo quando esse esprimono un sentimento uguale od affine. Così egli, pur lavorando sopra l'usato stampo formale, riesce a comporre duetti di un'efficacia insolita, capolavori del genere che sfidano i secoli: tali sono, ad esempio, « Lo conosco a quegli occhietti » della *Serva padrona*, nel campo dell' opera comica, e « Nei giorni tuoi felici » dell' *Olimpiade*, in quello dell' opera seria.

---

[1] Di grotteschi ne hanno persino le composizioni del grandiosissimo Scarlatti. Non parlo poi delle opere del Porpora, del Vinci, di Rinaldo da Capua, del Hasse, ecc., che ne son piene. Dirò solo che nella *Clemenza di Tito* di quest'ultimo *tutte* le venticinque arie, di cui si compone lo spartito sono provviste di tali fioriture, per lo più molto barocche. Ogni volta che s' imbatte nella parola « palpitar », il compositore ricama da 10 a 18 battute di vocalizzi su l' ultima sillaba; 20 battute (!) se ne trovano su l' ultima di « nocchier » nell' aria « Sia lontano ogni cimento ». Soltanto il Leo, il severo contrappuntista, ne fa uso abbastanza moderato.

d) Ed ora passiamo ad esaminare le due parti deboli dell' opera pergolesiana: la *sinfonia* ed il *coro*; l'introduzione ed la chiusa. A dir vero egli le aveva trovate scadute da un pezzo; conseguenza del principio fondamentale, su cui si basava la nuova scuola napoletana: il trionfo del canto monodico.

La sinfonia, che sin dal tempo dello Scarlatti aveva già perduto la importanza di una volta, nel periodo vinciano era di tanto scesa da diventare un pezzo di nessun valore artistico. Il primo *allegro*, specialmente, con cui soleva aprirsi, si presentava come una volgare chiassata, senza un motivo interessante e acconciamente svolto, senza contrasto di parti; una continua ripetizione di frasi spesso insignificanti, e di passaggi di tono. E in simili condizioni la sinfonia dell' opera napoletana continuò a trovarsi per molti anni ancora dopo la morte del Pergolesi. Ecco ciò che ne scriveva l'Algarotti:

« Tra le disconvenienze della odierna musica dee notarsi in primo luogo ciò che la prima cosa salta, per così dire, agli orecchi nella apertura stessa dell'opera, o vogliam dire nella Sinfonia. Di due allegri è composta sempre, e di un grave, strepitosa quanto si può il più, non è mai varia, cammina sempre di un passo e di un modo... Suo principal fine dovrebb' essere di annunziare in un certo modo l'azione, di preparare l'uditore a ricevere quelle impressioni di affetto che risultano dal totale del dramma. Ma la sinfonia non è altrimenti, viene riputata al dì d'oggi che come una cosa distaccata in tutto e diversa dal dramma come una strombazzata, diciam così, con che si abbiano a riempire d'avanzo e ad intronare gli orecchi dell'udienza. Che se pure taluni la pongono come esordio, convien dire che sia della medesima stampa degli esordi di quegli scrittori, che con di bei paroloni si rigirano sempre sull'altezza dell'argomento e sulla bassezza del proprio ingegno, che calzano a ogni materia, e potriano stare egualmente bene in fronte di qualsivoglia orazione » [1]

Ma il male si era che trattavano allora in tal modo questa parte tanto importante dell' opera anche compositori di altissimo ingegno. Per potersi dare di ciò una spiegazione, bisogna considerare che la sinfonia ed il coro di chiusa si eseguivano nei due momenti, in cui l' attenzione

---

[1] ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica*. Vol. III delle « Opere del conte Algarotti ». Cremona, 1779.

generale era distratta dal rumore che soleva far senza riguardo alcuno la nobiltà, entrando ed uscendo dai suoi palchetti; uso che purtroppo vige tutt' ora in certi teatri d' Italia. Il pubblico, dunque, non ascoltava questi pezzi, e per conseguenza i compositori li trascuravano.

Anche il Pergolesi seguì l' andazzo. Egli annetteva sì poca importanza alle sinfonie, che due sole ne scrisse per le sue opere serie, giacchè all' *Adriano* non ne premise alcuna, e all' *Olimpiade* adattò, come si è visto, quella del *S. Guglielmo*. La migliore, o, per dir meglio, la meno scadente è quella del *Geloso schernito*.

e). Il coro del periodo vinciano non meriterebbe propriamente questo nome, perchè il più delle volte non era cantato dalla massa delle voci, ma dai solisti. In molte partiture si legge in testa al pezzo: « Coro », ma avanti a ciascuna parte sono segnati i nomi dei singoli personaggi dell'opera. In generale, sono assai brevi e di nessun interesse artistico. Si assomigliano tutti, ed hanno le movenze, le figurazioni ed il carattere degli ultimi tempi (*All., o Presto*) delle sinfonie. Non v' è gioco di parti; le voci procedono per armonia, che di solito sono terze o seste. Nelle opere del Pergolesi fa eccezione il pezzo di chiusa del *Geloso schernito*; esso è propriamente un coro, cioè cantato dalla massa delle voci, ed è alquanto più interessante degli altri.

f). L'orchestra pergolesiana si compone degli stessi istrumenti di quella del periodo Vinciano: *Cembalo, Violini primi, Violini secondi, Viola, Basso*. Spesso nelle opere serie, talvolta negl' intermezzi e nelle opere comiche, sono introdotti gli *Oboi*, le *Trombe* e i *Corni*. Gli oboi tenevano il posto dei *Clarini*, perfezionati più tardi. Anche i *Flauti* usò il Pergolesi, ma raramente.

Di colorito orchestrale nelle partiture di questo periodo non v'è abbondanza: spesso gl' istrumenti a fiato sono introdotti per ottenere, non effetti d' impasto, ma rinforzo di sonorità. Nelle arie imitative della tempesta, dello scalpitar dei cavalli, ecc., il Pergolese ottiene begli effetti con acconce risposte di questi istrumenti o col dialogare di due orchestre. Quando vuol dare al canto un accompagno molto dolce e delicato, fa sonare i violini con le *sordine*. La scuola napoletana soleva cercare contrasti di colore e movimento per mezzo di una speciale dinamica rimasta tradizionale sino ad oggi nelle bande del mezzogiorno d' Italia; essa consiste nella frequente alternazione di *piano* e *forte*. Nell'*Olimpiade* il nostro compositore mostra di aver progredito grandemente anche da questo

lato; in nessun'altra opera l'istrumentazione è così varia e colorita. Del resto, nonostante la sua semplicità e sobrietà, l'istrumentazione pergolesiana è sempre efficace. Anzi, come valido sussidio all'espressione drammatica del canto, l'accompagnamento del Pergolesi costituisce una novità per il suo tempo ed un progresso nella storia dell'opera. A cominciare dal *S. Guglielmo,* le composizioni di questo maestro ci presentano esempi di arie, in cui l'accompagnamento commenta con calda eloquenza il canto, e non solo col movimento dei violini, come può vedersi nell'aria di S. Guglielmo, « Manca la guida al piè » e nell' aria qui citata di Salustia, ma anche col movimento dei bassi, come ho fatto notare nell'aria di Adriano, « Tutti nemici e rei ». Di esempi simili non ne ho trovato alcuno, non dico nelle opere del Vinci, nelle quali l'accompagnamento è generalmente povero e poco vario, ma neppure in quelle dal Leo e dal Hasse composte avanti al 1731.

I pezzi strumentali inseriti nelle opere pergolesiane sono scarsi e di nessuna importanza; fanno eccezione, quantunque assai brevi anch'essi, il graziosissimo ed originale *a solo* dell'Oboe nell'*Adriano,* e la marcia, maestosa e marziale, dell'ultim'atto dell'*Olimpiade.*

Qualche pedante antico e moderno, forse anche per non aver avuto conoscenza di tutte le sue opere, tacciò il maestro d'ignoranza, e chiamò le sue composizioni frutto d'un genio naturale non assistito dall'arte. Lo Scheibe [1] lo prese per uno scolaretto, privo di esperienza e scarso di dottrina; peggio, come abbiam visto, lo trattò il Forkel. [2] Ma egli cela ad arte lo studio. La sua armonia è semplice e pura, nè le tolgono valore le lievi e rare negligenze, che, del resto, si riscontrano in tutti i compositori, anche grandissimi. Il Pergolesi, un durantista, evita, per quanto è possibile, nell'opere teatrali giuochi di contrappunto e ricercate armonie; mentre, quando gli cade a proposito, ne fa uso, sempre con la sobrietà e la genialità che gli son proprie, nelle composizioni sacre e in quelle vocali e istrumentali da camera. Coloro, che anche oggi chiamano la sua musica povera di contrappunto, leggano le messe, la cantata *Orfeo* e i trii. Il dottissimo biografo del Haendel, Federico Chrysander, prendendo ad esame due messe del nostro compositore, mentre rileva che nei pezzi

---

[1] *Ueber die musikal. Composit.* — Leipzig. 1773. Vol. I Prefaz., p. 46.

[2] V. Parte Terza: III. In Germania.

d'insieme talvolta egli sa spingersi ad altezze haendeliane, non esita a qualificarlo « grande maestro nel trattare lo stile antico » e « musicista per invenzione ed arte straordinario ». [1] Per altro, gli si può rimproverare la ripetizione di certe chiuse di frase, di certi intervalli prediletti e di certe cadenze. Così nelle modulazioni egli non mostra molta ricchezza, ma, in compenso, grande originalità [2] ed una felicità non comune nel trovare la combinazione più adatta ad accrescere espressione alla frase melodica. Anche nell'armonia, dunque, per quanto semplice, si rivela il suo genio. [3]

L'opera pergolesiana si distingue per la fecondità e la versatilitá, caratteristiche proprie del genio italiano. Nessun altro esempio di una vita artististica così breve ci offre la storia dei grandi maestri, pochi di un'attività così feconda. Si pensi che il Pergolesi dieci anni dopo del Mozart fece il suo ingresso nel mondo dell'arte, e dieci prima ne fu strappato dalla morte. Cinque soli travagliati anni di lavoro [4] gli bastarono, dunque, per raggiungere le alte vette della gloria, trattando i più disparati generi, dal serio al comico, dal sacro al profano, dal vocale allo strumentale, e stampando l'orma potente del suo genio tanto nel severo stile polifonico delle messe, quanto nell'umile e semplice delle canzonette ed arie da camera.

Il patrimonio artistico, lasciato da questo meraviglioso musicista, si compone (per quel che è noto sino ad oggi) di dodici opere, tre oratorî, quattro messe, quattro *Salve Regina*, uno *Stabat*, un infinito numero di salmi, antifone, responsorî, ecc., diverse cantate ed arie da camera, sin-

---

[1] *Allgem. mus. Zeil.* di Lipsia, 1882, pp. 121 e 197 — Del medesimo parere è lo Schletterer (op. cit., p. 5).

[2] Certe progressioni e certe modulazioni sue furono poi imitate da altri. Così gli esempi di « Bassführungen » dell'*Andromaca* del Leo (composta nel 1742), che il dott. Abert cita come caratteristici della musica di questo compositore, affermando che « si cercherebbero invano nelle altre opere d'allora » (op. cit. o. 117), si trovano tutti e due nella famosa *Salve Regina* del P., il primo, in forma più artistica ed attraente, nel n. 4 (alle parole : « misericordes oculos »), ed il secondo, quasi uguale, nel n. 5.

[3] Cfr. Grétry, op. cit., p. 75 ; Reichardt, *Musik. Kunstmag.*, Berlin, 1791 p. 122 ; Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal.* Berlin, 1888, p. 271.

[4] Il *S. Guglielmo* fu eseguito nell'estate del 1731, il *Flaminio* nell'autunno del 1735 ; il Pergolesi morì il 16 marzo 1736.

fonie, sonate, trii ed altre composizioni per istrumenti ad arco, una sonata per cembalo, due fascicoli di solfeggi per voci, due di esercizi per cembalo! E fu anche lavoratore accurato e di lima, il Pergolesi, come assicurò al Burney un musicista che conobbe a Roma il nostro compositore. [1] Certo è che nulla d'insignificante uscì dalla sua penna.

Da qualche storico moderno si ritiene che il Pergolesi non fosse nato per l'opera seria. Alcuni dei più recenti, come il Kretzschmar, il Dent, l'Abert tacciono affatto il suo nome nei loro studi, parlando degli autori di opere serie, quasi che egli non ne avesse mai scritte, o che esse non meritassero considerazione alcuna!! Converrà dunque dare al nostro compositore il posto che gli spetta anche in questo campo.

L'animo del Pergolesi, delicato e gentile, non era chiamato, è vero, a trattare di preferenza il dramma a forti finte, la tragedia nel vero senso della parola: fu già da me osservato, esaminando la *Salustia* ed il *Prigioniero superbo*; ma, appunto per queste qualità psichiche, congiunto ad un temperamento passionale e romantico e ad un istinto eminentemente drammatico, il dramma a tinte dolci ed a lieto fine, il dramma metastasiano, non poteva trovare al suo tempo un interpetre più adatto di lui. Nè mancano, come si è visto, nei suoi spartiti arie di carattere forte e vigoroso, quali, ad esempio, quelle del secondo (aria di Alessandro) e del terzo atto (aria di Osroa) dell'*Adriano in Siria*, del primo della Salustia (sc. 5) e del secondo del *Prigioniero superbo* (sc. 6).

Il lettore avrà con me tenuto dietro al graduale progresso fatto dal Pergolesi nella composizione dell'opera seria. Nelle prime l'ispirazione del compositore viene oppressa dalla pesantezza e dalla goffaggine dei libretti, dove i personaggi sono talvolta vere caricature; nelle ultime il maestro si trova più ad agio; alcuni caratteri della poesia metastasiana corrispondono a quelli della sua melodia. Pur troppo, quando anche in questa fanno capolino il convenzionalismo, i luoghi comuni e la rettorica, l'ispirazione musicale si sente tarpare le ali. Se fosse vissuto più a lungo, il Pergolesi avrebbe continuato su la via del dramma razionale, verso cui si sentiva istintivamente attratto, come farebbero credere la scarsezza sempre maggiore di vocalizzi, la ricerca sempre più assidua del colorito orchestrale e della drammatizzazione dell'aria; oppure avrebbe finito per esser

---

[1] *A General Hist. of Musik.* — IV, p. 556.

trascinato anche lui, come tutti gli altri, dalla corrente? La risposta non è facile. Certo è che i recitativi obbligati delle sue cantate drammatiche e delle sue opere, e certe arie della *Salustia*, dell'*Adriano* e dell'*Olimpiade,* gli dànno diritto ad esser considerato come precursore del Gluck.

Progressi immensamente più rapidi e maggiori, tali da toccare spesso la perfezione, potè fare il Pergolesi nell'opera comica, dove sentivasi completamente libero da pastoie. Su questo campo egli batte in continua breccia il convenzionalismo: bando ai vocalizzi; bando ai recitativi troppo lunghi e ai ritornelli, che intralciano l'azione; sempre più rari i *Da capo.*

Con la stessa potenza suggestiva, con la quale sa strappare lagrime di pietà, esprimendo il dolore di Salustia, il grande Jesino provoca il riso ed infonde letizia, quando ci dipinge la grazia civettuola e briosa di Serpina. Ma badate il riso del Pergolesi non è il riso grasso e sboccato della maggior parte delle opere buffe d'allora e dei tempi posteriori, e neppure quello spensierato e leggiero del *Barbiere* del Rossini. L'umorismo del nostro ha stretta parentela con quello del Mozart; sì nell'uno che nell'altro compositore anche la giocondità indosssa veste spirituale, anche la nota gaia si dirige al cuore piuttosto che ai sensi. [1] Il monologo di Uberto nel secondo intermezzo della *Serva Padrona,* la scena in cui Tracollo si finge pazzo per sottrarsi alle mani della giustizia, ed altre molte, sono situazioni buffe; ma lo spirito, col quale le ha trattate il Pergolesi, ne ha fatto delle scene di alta commedia. « Non è nemmeno a pensarlo » — osserva a proposito il D'Arienzo — « che la sua espressione comica abbia il colore buffonesco del duetto tra Ciccariello e Rapisto e dell'aria della vecchia Meneca (delle *Zite ngalera,* opera buffa del Vinci); il lieve sorriso Pergolesiano ha sempre un contenuto fin troppo spirituale ». [2] Non bisogna però credere, come si fa comunemente, che la musica del Pergolesi manchi di festosità, e che la sua gaiezza sia sempre velata di melanconia. Se si toglie il *Flaminio,* composto in particolari condizioni morali e di salute alcuni mesi prima di morire, nelle situazioni comiche di tutte le sue opere di questo genere (come del pari negli *All.i* delle sue messe e dei suoi Trii) regna una schietta letizia, un brio giovanile che gioconda l'animo dell'ascoltatore; ma è letizia e brio signorili; è spirito fine e squisito. Nella parte dei suoi Buffi voi non

---

[1] Rolland, *Musiciens d'autrefois.* — Paris, 1908 (Mozart).

[2] Op. cit., p. 489.

vedete mai far capolino Pulcinella, come talvolta, nelle composizioni di molti maestri della stessa scuola. È per questo che nel corpo del mio libro ho chiamato sempre « comiche » e non « buffe » le sue opere. Talune, anzi, come *Il geloso schernito,* il *Flaminio* ed, in gran parte, anche *Lo frate nnammorato,* per il vivo pathos che le anima, meriterebbero il nome di « semiserie ».

Anche il Pergolesi, al pari degli altri maestri suoi contemporanei, fece spesso uso della canzone popolare, principalmente nelle opere comiche in dialetto: ne troviamo nel primo e secondo atto del *Lo frate nnamorato,* nel primo e terzo del *Flaminio,* ecc. Non mancano poi in questi lavori scene di verismo quanto mai interessanti, come, ad esempio, quella del maestro nel *Maestro di musica,* il Quintetto del *Lo frate,* la seconda scena del primo intermezzo del *Tracollo.* Ma questi elementi ricevono dal Pergolesi un'impronta particolare per la loro espressione sempre elevata. Poichè con la sua spiritualità ingenita egli tutto nobilita, e a tutti comunica una parte del suo squisito sentire. Ecco perchè gli avviene di presentare talvolta in atteggiamenti fin troppo sentimentali certi personaggi delle sue opere comiche.

Dell'influenza esercitata dalle opere comiche del nostro compositore ho già parlato: essa fu veramente grande, estesa e sommamente benefica; e, poichè, come ben disse il Grétry, la verità della declamazione, che costituisce le melodie pergolesiane, è indistruttibile al pari della natura, questa influenza ha durato sino ai nostri giorni. Chi, per poca familiarità che abbia con la musica della *Serva padrona,* non sente circolarne lo spirito in molte pagine del *Falstaff* di Giuseppe Verdi? Peccato che, per le ragioni più volte addotte, non abbiano potuto aver la medesima diffusione le sue opere serie! Tuttavia subirono l'influenza anche di queste i compositori della scuola napoletana che poterono sentirle o leggerle, persino quelli che erano già innanzi nella loro carriera artistica, quali il Leo ed il *Sassone,* [1] ed altri della generazione successiva, come,

---

[1] Più volte nel corso della Parte Seconda ho citato le prove dell'influenza esercitata dal P. sul Leo. Quanto al Hasse, si leggano, p. es., le arie: « Stelle che crudeltà », « Come potesti, oh Dio! » (seconda parte), « Peregrin che in erma arena » (sec. parte) ed altre della *Clemenza di Tito;* la cantata « Perchè, leggiadra Irene », ecc. La mia affermazione trova conferma nelle seguenti parole del Mattei: « Quegli stessi maestri, che avean preceduto il Pergolesi, ma che sopravvissero lungamente dopo di lui, non ostante che sdegnassero da prin-

ad esempio, lo Jommelli ed il Galluppi. [1] All'estero le opere serie del nostro Pergolesi non furono punto rappresentate; onde non poterono esercitarvi alcuna influenza.

Importanza non lieve ha parimente la sua musica vocale e strumentale da camera, poca purtroppo, ma squisita, e la sua musica sacra, che si diffuse ampiamente in Italia e fuori per tutto il secolo XVIII.

Nella musica da camera il genio pergolesiano si rivela in tutta la sua interezza. Composizioni finamente cesellate, perchè destinate ad essere eseguite in un ambiente molto più ristretto, e da ascoltarsi da un uditorio più intellettuale ed esigente di quello del teatro, le cantate, le sonate ed i concertini si presentano come frutto delle sue doti naturali ed acquisite, risultato della spontanea vena melodica e della riflessione, della ispirazione e della dottrina. Anche in questi lavori il Pergolesi oltrepassa i suoi tempi; come nella concezione dell'opera, anche qui egli ha la virtù di parlare alle nostre anime moderne più da vicino di qualunque altro compositore del suo tempo. Grande influenza esercitarono, segnatamente in Germania, le sue sonate per due Violini e Basso. « L'influenza del Pergolesi » — scrive il dott. Riemann — « su lo stile della composizione istrumentale del suo tempo è stata della più alta importanza, perchè forse alla sua iniziativa personale si deve attribuire l'uso dell'*Allego cantabile*, che segna un notevole progresso dello stile strumentale. La volontaria introduzione che egli fece di episodi briosi nelle frasi fugate ha servito di modello ai compositori tedeschi (Telemann, Fasch, Richter), ed ha preparato a poco a poco il nuovo stile. Perfino i Trii del

---

cipio di andar presso le orme di un giovanetto, furon costretti a cambiare stile *come lo cambiò lo stesso Leo e lo Hasse, le cui carte dopo l'epoca del Pergolesi si ritrovano differentissime dalle altre prima composte* ». (*Elogio del Jommelli* - Colle, 1785, p. 73).

[1] Se il dott. Abert, (op. cit. p. 177, 266-67) avesse potuto leggere tutte le opere serie e comiche del Pergolesi, si sarebbe accorto che il far cominciare le arie senza ritornello *per una ragione psicologica (Ciro,* II 7, e III, 7; *Demof* III. 1; *Semir. riconosc.* I, 10), la ripetizione di certe parole isolate, nelle quali si compendia tutto il significato di una situazione (Ifig. III, 4; Iperm. II, 2), il cambiar tempo, al principio di un'aria dopo poche battute, dall'*Adagio* all'*All.o*, quando avviene un repentino mutamento di affetti nell'animo del personaggio (L. Vero, III, 3), tutto lo Jommelli apprese dal nostro, che egli, come s'è veduto (V. Parte terza; I. in Italia), immensamente ammirava.

Gluck portano tracce incontestabili dell' influenza del Pergolesi ». [1] Ma v'ha di più. In queste composizioni dal libero fraseggiare, dalle frequenti movenze romantiche, dall'espressione appassionata, trovasi il germe della *Sonata drammatica*, della cui invenzione è stato recentemente rivendicato il merito all'Italia. [2]

L'oratorio della nuova scuola napoletana ha gli stessi difetti dell'opera seria. A Roma, a Bologna e a Venezia, dove durarono più a lungo le tradizioni palestriniane, esso conservò la sua epica grandezza, come può vedersi dagli oratori del Foggia, del Marcello, del Lotti e del P. Martini, caratteristici, sopratutto, per l'alta drammaticità dell'azione e per l'espressione grandiosa dei cori. A Napoli, invece, dove dominò assoluto, anche nella musica sacra lo stile cromatico, eliminato il coro, abbandonata la polifonia, l'oratorio fu condotto allo stesso modo dell'opera e perdette il suo vero carattere e la sua importanza. [3]

Che il Pergolesi avesse attitudine a trattare nella maniera dovuta l'oratorio si rileva da alcuni passi grandiosi delle sue messe. « Interessante per ogni riguardo è questo Pergolesi ! » — scriveva il Chrysander — « È degno di nota il fatto che, nel tempo stesso che nelle terre di Germania l'oratorio toccava l'apogeo della perfezione, anch' egli dimostrava una grande disposizione a trattare questo genere, maggiore di qualunque altro compositore italiano d'allora. » [4] Ma egli non ebbe nè tempo nè occasione di dedicarvisi seriamente; i pochi suoi oratori sono lavori dell'adolescenza; dalla sua mano però essi ricevettero una fisonomia eminentemente drammatica, per il modo con cui furono da lui trattati il recitativo e l'aria. Ho già fatto notare, esaminando il *S. Guglielmo*, qual cura ponesse l'autore nel descrivere e sviluppare i caratteri dei varî personaggi e nel tratteggiare certe scene.

Al pari dell'oratorio, anche la musica destinata alle sacre funzioni era dalla scuola napoletana trattata al modo dell'opera ; a differenza di quello però, essa faceva molto uso della polifonia. Nei suoi primi saggi

---

[1] Prefazione all'*Anthologie zur Illustr. der Muskgeschichte.* — Berlin. Liepmannssohn. 1910.

[2] Vedi l'interessantissimo studio di Fausto Torrefranca nel fascicolo 2o della *Rivista music. ital.* del 1910.

[3] Pasquetti, *L'oratorio musicale in Italia,* p. 370.

[4] *Allgem. mus. Zeit.* di Lipsia. 1882. N. 11, p. 166.

il Pergolesi segue le orme del proprio maestro, il Durante, ma ben presto, anche in questo campo, tutto trasforma e perfeziona col suo genio. Così nelle sue messe troviamo condotta a completo sviluppo quella forma di *arietta sacra,* che fu poi di preferenza adoperata dal Mozart, cioè l'aria, non bipartita col *da capo*, ma composta di una sola parte, divisa in due metá, simili tra loro nei pensieri, diverse nella modulazione. Anche qui si fa un uso moderatissimo dei vocalizzi, adoperati, invece, a profusione, da altri compositori del suo tempo, non escluso lo stesso Durante.

I concertati delle messe pergolesiane hanno qua e là slanci sublimi, pezzi, che possono recarsi ad esempio di una svariata libertà di movimenti non disgiunta dalla persistenza nelle forme fondamentali, fughe di meraviglioso effetto per la felice fusione dell'ispirazione sempre elevata con la profondità del lavoro contrappuntistico. [1] In generale, le composizioni di stile libero gli riescono sempre assai felici ; più di rado, invece, quelle di puro contrappunto all'uso antico. Però in questi pezzi d'insieme si fa spesso sentire più che altrove un difetto del Pergolesi, la mancanza d'un largo respiro, che permetta di dar loro quell'ampio graduale sviluppo, necessario a raggiungere un pieno e completo effetto di chiusa all' uso classico. Di solito i finali del Pergolesi non si distinguono per un insieme vocale compatto e solenne, ma per frasi staccate e pause vocali, riempite da graziose ed eleganti figurazioni di violino, che conferiscono ad essi, se non un aspetto di severa architettura artistica, certo una fisonomia nuova ed attraente. L'autore doveva sentirla questa mancanza di largo respiro, e, ingegnosissimo com'era, cercava l'effetto per mezzo d'interessanti divagazioni.

Il carattere di questa musica è quello che l'ambiente e il modo di sentire del tempo impressero a tutta la musica sacra della scuola napoletana del settecento. Non le domandiamo, dunque, compunzione ed ascetismo ; è giá molto se ci si presenta nobile e sostenuta, come quasi sempre è questa del Pergolesi. Dico « quasi sempre », perchè neppure il nostro va esente dal difetto, comune a tutti i compositori del suo tempo, d'introdurre talvolta negli *All.* delle messe ritmi e motivi, che meglio si converrebbero ad opere comiche. [2] Notevole è il fatto, già da me osser-

---

[1] P. es. il *Kyrie,* il *Gloria* e l'*Amen* della messa a 5 v. in *Fa magg.*, il *Kirie* e il *Gloria* della messa a 10 v. in *Fa magg.* ecc.

[2] Questo difetto è, anzi, più accentuato nei compositori contemporanei e posteriori al Pergolesi. Basterà quì dire che non mancano di tali ritmi e motivi

vato nell'esaminare le sue composizioni sacre, che *soltanto in questo genere di musica* il Pergolesi pecca, sebbene raramente, contro la corretta declamazione e la veritá d'espressione, e si mette al livello di tutti gli altri. [1] Però quanta bellezza ed originalitá di pensieri! Quanta sinceritá e potenza di sentimento umano! I suoi temi, anche nelle fughe più elaborate, son sempre espressivi, ed il pathos, che suol animare continuamente i canti pergolesiani, raggiunge spesso anche qui i gradi più elevati.

Dell'influenza, che la musica sacra del Pergolesi esercitò in Europa sino alla metá del secolo XIX, ho detto altrove. [2]

Da quanto si è detto risulta che, se al Pergolesi non spettano tutte le innovazioni formali attribuitegli da alcuni storici, [3] non di meno, anche la tecnica musicale deve a lui non poco; poichè egli perfezionò il recitativo e fissò la grafia della sua cadenza; diede i primi esempi dell'aria drammatica moderna; arricchì l'accompagnamento di nuovi mezzi espressivi; tentò il finale d'opera; [4] preparò la via all'invenzione della sonata drammatica. Se poi si guardi l'anima, l'essenza dell'arte, l'opera innovatrice del Pergolesi è della più alta importanza; poichè egli infuse un nuovo spirito alla melodia, dandole per base la verità dell'espressione ed avvivandola al fuoco dell'amore. A chi gli avesse chiesto il segreto dell'irresistibile fascino della sua musica, l'autore dello *Stabat* avrebbe potuto rispondere con Dante:

> «..... *Io mi son un, che, quando*
> *Amore spira, noto, ed, a quel modo*
> *Che detta dentro, vo significando* ».

« *Pergolese naquit et la veritè fut* comune » scrisse il Grétry, ed in questa felice espressione compendiò tutti i meriti dell'immortale jesino.

---

nè le composizioni di A. Scarlatti, nè in quelle del Durante, del Händel (non escluso il *Messia*) e del Mozart. Il Durante musicò con un *All.o* le parole « Suscipe deprecationem nostram » e « miserere nobis » ! (V. sua *Messa* a 4 v. in *Sol magg.*), e similmente il Leo con un *All.o spiritoso* il « Laudamus » ed il « Qui tollis...., suscipe.... » (V. sua *Messa in Re magg.* a 5 voci). Il Pergolesi non arrivò mai a questo punto.

[1] Nell'analisi dello *Stabat* e delle messe ho esposte le ragioni di questo fatto.

[2] V. Parte Terza.

[3] V. ciò che scrisse in proposito il Villarosa (op. cit. p. 34) e ripetè il Florimo (II, 201).

[4] Vedi il terzetto, con cui termina il second'atto del *Maestro di Musica*

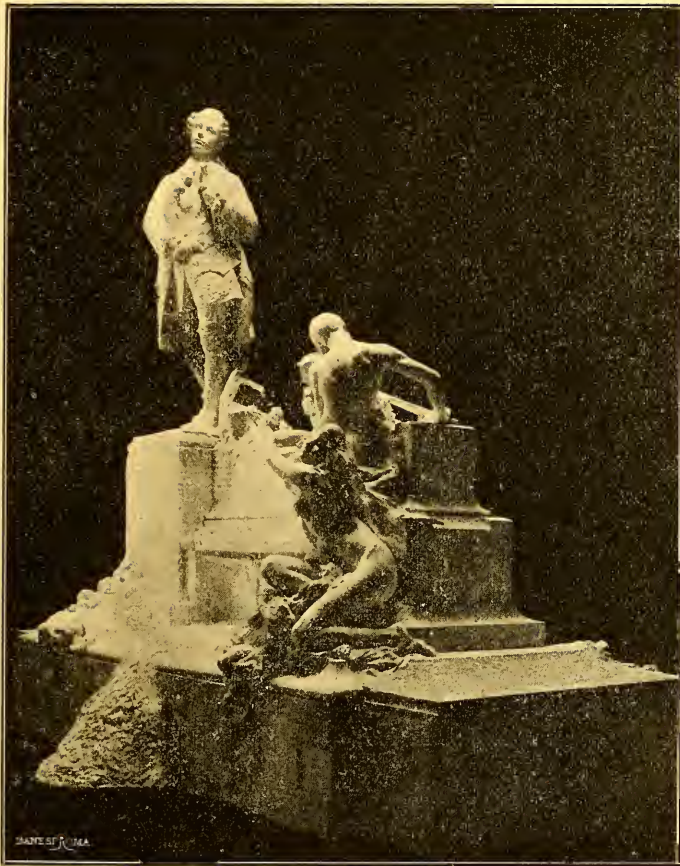
La ricerca di quella verità che nel Gluck fu risultato della riflessione, nel Pergolesi fu dote istintiva della squisita sua natura di artista. Mentre gli altri compositori di opere suoi contemporanei, anche insigni, si prendono licenze d'ogni genere, spesso contravvenendo alle buone regole dell'accentuazione e peccando contro la proprietà della frase melodica, egli solo è irreprensibile per questo riguardo. Non lo vedete mai storpiare il testo per comodo del disegno melodicò; anzi, egli assoggetta questo alle esigenze di quello, spezzando, all'occorrenza, la frase, cambiando tempo, ecc. Talvolta, per ottenere un maggior effetto drammatico, ritocca egli stesso la poesia, ripetendo o trasponendo, secondo i casi, le parole.

Nel dar poi all'amore ed al dolore un'espressione profonda e penetrante, il Pergolesi, non solo non ebbe precursori, ma non fu superato da alcuno in tutto il secolo XVIII. Anche il Mozart canta l'amore, ma nei suoi personaggi, come del pari nella sua vita, questo sentimento non si scalda mai sino a diventare passione; mentre la passione pervade tutta l'opera pergolesiana: se ne sentono gli accenti tanto nelle opere serie quanto nelle comiche, nelle sacre, nella siciliana e persino nelle composizioni strumentali da camera.

Nell'arte di disegnare sapientemente i caratteri, di metterli in armonia con la situazione scenica e di seguirne lo sviluppo psicologico, il nostro compositore superò tutti i suoi predecessori della nuova scuola napoletana e molti altresí di quelli che gli successero. Non pure Serpina ed Uberto, universalmente noti, ma anche Salustio e Marziano, Aleglacle ed Aristea, Ascanio e Don Pietro, Flaminio, ecc. son tutti personaggi coerenti a sè dal principio alla fine dell'azione, ed i loro canti sempre pienamente in carattere con la parte che rappresentano. Quasi tutti i pezzi delle opere pergolesiane sono modelli di psicologia musicale.

Concludendo: *nella storia dell'opera napoletana*, il Pergolesi dev'esser considerato come il più gran genio del periodo vinciano, che va dal Vinci allo Jommelli, escluso; *in quella della musica settecentistica*, come il più sentimentale compositore del secolo, ed uno dei maggiori luminari dell'opera, precursore tanto del Gluck quanto del Mozart; *in quella generale della musica*, come uno dei più gentili e soavi poeti dell'arte dei suoni di tutti i tempi e di tutte le nazioni. Nel campo dell' opera comica e semiseria, in tutto il settecento, egli non la cede che al Mozart, il quale, pur rimanendogli alquanto addietro in calore di sentimento ed in efficacia drammatica, lo supera in maturità di genio. È giusto però

considerare che il Salisburghese visse due lustri più di lui; se la morte lo avesse colto a ventisei anni, come il Pergolesi, non avrebbe avuto tempo di legare ai posteri nè *Le nozze di Figaro,* nè *Il flauto magico,* nè il *Don Giovanni,* vale a dire i suoi maggiori titoli all'immortalità.

Per tali meriti intrinseci e per la straordinaria influenza, dovunque e lungamente esercitata dall'arte sua, le opere di questo Grande meriterebbero d'esser da noi maggiormente conosciute e fatte rivivere, come maggiormente conosciuta e fatta rivivere con amore ed orgoglio d'Italiani dovrebb'esser da noi tanta parte della lussureggiante fiorita della nostra musica settecentistica, gloria fulgidissima ed incontestata dell'arte italiana. Svolgendo quelle pagine, i nostri giovani compositori, che vanno brancolando nel buio, e, col seguire i passi or di questo or di quello straniero, han finito per ismarrire la via e snaturare il carattere dell' arte nazionale, si convincerebbero che non mancano a casa nostra esempi degnissimi di studio, e si avvedrebbero che vi sono in Italia gloriose tradizioni, alle cui fonti convien risalire, se vogliamo ritrovare la nostra vera strada e riconquistare il posto che occupavamo un dì nella storia della musica.

MONUMENTO AL PERGOLESI
Opera dello scultore Alessandro Lazzerini

APPENDICE I

Bibliografia pergolesiana

DE BROSSES Carlo. — Lettres familières écrites d'Italie en 1736 et 1749, etc. Paris, 1885.

ROUSSEAU Gian Giacomo. — Lettre sur la musique française (Paris) 1753. Lettre des MM. du coin du Roi á MM. du coin de la Reine sur la nouvelle pièce intitulée: *La Servante maîtresse*, s. l. n. d. — Opuscolo uscito a Parigi nel 1754 verso la fine della famosa *guerre des Bouffons*.

ALGAROTTI Franc. — Saggio sopra l'opera in musica, 1755 (s. l.)

D' ALEMBERT Giovanni. — De la liberté de la musique. — (In « *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie.* » Nouvelle Édition. — Amsterdam, 1759. Vol. IV, p. 383 e segg.)

GRIMAN Federico Melchiorre. — Correspondance littéraire, philosophique et critique etc. (1753-1790). — Paris 1829-31.

BOYER C. — Notices sur la vie et les ouvrages de Pergolèse (Nel « Mercure de France » di Parigi; anno 1772, luglio, vol. II pp. 185-192.

EXIMENO Antonio. — Dell'origine e delle regole della musica, ecc. — Roma, 1774.

MARMONTEL Gianfrancesco. — Essais sur les révolutions de la musique en France. — Paris, 1777.

SANTINI Giuseppe. — Picenorum Mathematicorum elogia. — Maceratae, Typis Bartholomei Capitani, r779 (pag. 46 e 111-112).

DE LA BORDE. — Essai sur la musique. Paris 1780.

SAINT-NON (Abbate di). — Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile, etc. Paris, 1781.

ARTEAGA Stefano. — Le rivoluzioni del teatro musicale italiano. — Bologna, 1783.

FORKEL Gian Nicola. — Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783. — Leipzig.

MATTEI Saverio. — *Elogio del Jommelli.* — Colleameno, 178?.

GRÉTRY Andrea, — Mémoires ou Essai sur la musique. — Paris, 1789.

Musikalisch Wochenblatt. — Berlin, 1792 (N. XV, p. 113).

Allgemeine musical. Zeitung. — Leipzig. (Vol. II, 1800; numeri 15, 16, 32, 33, 34 e 51.)

HEINSE Guglielmo. — Musikalischen Dialogen. — Leipzig, 1801.

PEROTTI Giannagostino. — Dissertazione (sullo stato attuale della musica in Italia). — Venezia, 1811.

GERVASONI Carlo. — Nuova teoria di musica. — Parma, 1812.

NAPOLI-SIGNORELLI Pietro. — Storia critica dei teatri antichi e moderni, ecc. — Napoli, 1815.

MAZZARELLA Andrea. — Biografie degli uomini illustri del Regno di Napoli. — Napoli, 1816.

BLASIS Carlo. — Biografia di Pergolese. — Milano, senza data (1817).

PISANI Antonio. — Sul dritto uso della musica strumentale (Dissertazione). Palermo, 1817.

Allgemeine musikal. Zeitung. — Wien, (Vol. III, 1819, p. 354).

GROSSI G. B. — Le belle arti. Opuscoli storici musicali. — Napoli, 1820.

REVIEW di Edimburgo (1820, p. 356-382). Contiene un lungo articolo, nel quale si esalta l'importanza del P. nello sviluppo storico della melodia, e si dimostra l'eccellenza dell' *Olimpiade.*

MAYER Andrea. — Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della musica ital. — Padova, 1821.

Iconografia d'Euterpe ossia *Collezione scelta di ritratti e biografie* dei più celebri armonisti antichi e moderni d'ogni nazione, sacri e profani. — Italia e Londra, 1824.

VILLAROSA (Marchese di). — Lettera biografica intorno alla patria ed alla vita di Gio: Battista Pergolesi, ecc. — Napoli, 1831 [Ne fu pubblicata una seconda ediz., parimenti a Napoli nel 1843].

TOSI Antonio. — Cenno intorno al Maestro Pergolesi (Nella « Rivista Teatrale » di Roma, Anno I [1834], n. 23)

EUTERPE. — Blätter f. Geselligkeit, Literatur u. Kunst (Beibl. z. Fränk. Merkur). Jahrg. 1835.

GALANTI. — Descrizione della città di Napoli. — Napoli, s. d.

FRACASSETTI Giuseppe. — Biografia di Gio: Battista Pergolesi. (Nelle Biografie e ritratti di uomini illustri piceni, pubblicate per cura del conte Antonio Hercolani. — Forlì, 1837-39. — Vol II, p. 157, con ritratto.

SCHUBART. — Gesammelten Schriften. Stuttgart, 1839. Vol. V, p. 57-59.

VILLAROSA (Marchese di). — Memorie dei compositori del Regno di Napoli. — Napoli, 1840.

C. C. M. — Giambattista Pergolesi. (Nell'« Album. » — Giornale letterario e di Belle Arti. — Roma, 1841 (Anno VIII), p. 104, con ritratto.

MINIERI-RICCIO Camillo. — Memorie storiche degli scrittori nati nel Regno di Napoli. — Napoli, 1844.

MISTICHELLI. — Cenni su G. B. Pergolesi (Nel « Casamia », almanacco maceratese del 1847.

NAPOLI - SIGNORELLI. — Ricerche sul sistema melodrammatico (Negli Atti della Soc. Pontan. di Napoli. IV (1847).

ERIZZO Niccolò Federico. — Rettifica storica intorno al Palestrina e Pergolese (Nel « Supplemento al Giornale *I fiori* », n. 24 del 15 giugno 1854. Venezia).

SCUDO P. — La musique en l'année 1862. — Paris (s. d.) [p. 18 e segg. — La reprise de la *Servante maîtresse*].

LAGRANGE L. — Les Vernet. Joseph Vernet et la peinture au XVIII siècle. — Paris, 1864.

DURANDE A. — Joseph, Charle et Horace Vernet, correspondance et biographie (Paris, Hetzel).

MARX A. B. — Gluck und die Oper. — Berlin, 1863 (Volumi 2).

DE VILLARS F. — La serva padrona, son apparition à Paris en 1752, son influence, son analyse, querelle des Bouffons. — Paris, 1863.

MORETTI Alcibiade. — Memorie degl'illustri Jesini. — Jesi, 1870 (pp. 82-89).

GUGLER Bernardo. — Articolo intorno alla famosa siciliana: « Tre giorni son che Nina » nell'*Allgemeine musik. Zeit.* di Lipsia An. 1875, p. 520.

SCHLETTERER H. M. — G. B. Pergolese, Leipzig, 1880.

Id. — *G. B. Pergolese* « La serva padrona » *und der Streit der Lullisten und Bouffonisten in Paris* (Nel *Musikalisches Centralbatt* del 1881. [Lipsia, R. Seitz, N. 8-10]).

FLORINO Fr. — La scuola musicale di Napoli, ecc. — Napoli, 1880-84 (Vol. II, 192-205).

VERNON LEE. — Studies of the eightheenth Century in Italy. - London, 1880.

CRYSANDER Fed. — Articoli critici su alcune compos. sacre del Pergolesi. Nell' *Allgemeine musikal. Zeitung* di Lipsia, anno 1882).

BITTER C. H. — Eine Studie zum *Stabat Mater.* — Regensburg (1883).

COLINI FR. — Pergolesi e Spontini. — Ancona, 1884.

GIANANDREA ANTONIO. — Pergolesiana. — Jesi, 1885 (opusc. di 14 pp.).

KRETZSCHMAR H. — Führer durch den Concertsaal. — Leipzig 1888.

ONORANZE a Giambatt. Pergolesi e Antonio Sacchini a Pozzuoli. — Iesi, 1890.

MESTICA G. — Per l'inaugurazione dei monumenti a Giamb. Pergolesi e ad Ant. Sacchini il 21 sett. 1890 in Pozzuoli (Discorso). — Firenze, 1890.

ANNIBALDI G. — Il Pergolesi in Pozzuoli. Vita intima. Iesi, 1890.

CROCE BENEDETTO. — *I teatri di Napoli nei secoli XV-XVIII.* — Napoli, 1891.

BELLAIGUE C. — Portraits et silhouettes des Musiciens. — Paris, 1896.

CROCE BENEDETTO. — Il Conservatorio dei poveri di Gesù Cristo e la leggenda del Pergolesi (Nella « Napoli nobilissima », vol. V [1896], fase III).

D'ARIENZO N. — Origini dell'opera comica (Nella « Rivista Mus. Ital. ». — Torino, vol. IV. [1897] e VI [1899]).

FAUSTINI-FASINI E. — G. B. Pergolesi attraverso i suoi biografi e le sue opere. — Milano (1900).

DI GIACOMO SALV. — Paisiello e i suoi contemporanei (In « Musica e Musicisti » di Milano. Vol. II, n. 12).

HAMMERICH A. — *Pergolesi et La serva padrona* (Nel « Nationaltidende » di Copenaghen. Sett. 1900.

DENT ED. — *Alessandro Scarlatti.* London, 1905.

DENT ED. — *Leonardo Leo* (Nelle « Sammelbände der Internat. musik. Gesell. » Vol. VIII. 1906-07).

FEDELI VITO. — *Un'opera sconosciuta di Pergolesi?* — Novara, 1910.

Si aggiungano tutte le storie e i dizionari storici e biografici della musica, i manuali di estetica musicale, le enciclopedie, ecc.

APPENDICE II.

Opere d'arte e lavori letterari ispirati dalle vicende, vere o leggendarie, della vita del Pergolesi

OPERE D' ARTE.

Pergolesi morente. — Quadro di FERDINANDO RUGGERI di Napoli.

La prova dello Stabat del Pergolesi. — Quadro di DOMEMICO BATTAGLIA, esposto all'Esposizione di Palermo nel 1891-2.

Pergolesi mentre scrive lo Stabat. — Statua dello scultore AMENDOLA. (Stava esposta nel 1872 nel peristilio del teatro di Palermo).

Pergolesi morente. — Quadro del NACCIARONE.

DRAMMI.

G. Battista Pergolesi. — Dramma di MICHELE CUCINIELLO, rappresentato a Napoli circa il 1876.

G. Battista Pergolesi. — Dramma di P. L. GRAZIOLI, rappresentato nel teatro di Jesi nel marzo del 1878.

G. Battista Pergolesi. — Dramma in 4 atti di GIULIO PISA — Milano, Fratelli Dumolard, 1884.

G. Battista Pergolesi. — Melodramma, Poesia di TEMISTOCLE SOLERA; mus. di STEFANO RONCHETTI - MONTEVISI. Rappr.to alla Scala il 16 marzo 1857.

G. Battista Pergolesi. — Melodramma, Poesia di FEDERICO QUERCIA ; mus. di PAOLO SERRAO. Eseguito nell' estate del 1857 al Teatro del fondo di Napoli.

Pergolese. — Melodramma. Mus. del M. Veneziani. (Presentata al concorso Baruzzi nel maggio 1909 in Bologna).

G. Battista Pergolesi. — Melodramma, Poesia di Emma Cocconari - Marconi, mus. di Filippo Guglielmi.

Pergolesi — Melodramma. Poesia di Clelia Bertini-Attili; mus. di Vincenzo Borzi.

Una pagina d'Amore di G. B. Pergolesi. — Melodramma. Poesia di Luigi Zoppis; mus. di Domenico Lodero.

G. B. Pergolesi. — Melodramma. Poesia di Nicola Buonopane.

LIRICHE.

La morte di G. B. Pergolesi. — Sonetto di Angelo Mazza (III vol. delle poesie stampate a Pisa nel 1818 presso Niccolò Capurro).

Rosaura. — Canto di S. Baldacchini, nel quale si narrano gli amori del Pergolesi con Maria Spinelli (nel libro « Riposi ed ombre ». — Napoli, 1858.

Al Pergolesi. — Poesia di S. Baldacchini (nel libro suddetto).

Pergolese. — Canto di Federico Persico (In *Folia*, canti e novelle — Bologna, 1879. — Canto IV, p.p. 153 - 166).

Pergolese. — Poesia di E. Geibel (« Gedichte von Emanuel Geibel ». Stuttgard und Berlin. 1908. — Pag. 10).

RACCONTI E NOVELLE.

Lo « Stabat » del Pergolese. — Racconto estratto da memorie contemporanee, di A. Piazza (nella *Gazzetta music.* di Milano del 1847, n. 24 - 26).

Duni e Pergolese. — Racconto storico (nella *Gazzetta music.* di Napoli del 1852 53. Senza nome d' autore).

G. B. Pergolesi. — Bozzetto di Saverio Altamura. — Napoli.

G. B. Pergolesi. — Racconto storico di Cesare Aureli. — Roma, 1882.

G. B. Pergolesi. — Novella di Rocco De Zerbi (nel libro « Il mio romanzo » Roma, 1883).

La Siciliana del Pergolesi. — Racconto di Augusto Carelli. — Napoli, 1892.

Il Pergolesi in Pozzuoli. — Vita intima. — Jesi, 1890. È una specie di novella romantica del prof. D. Giov. Annibaldi, alla fine della quale si cita un interessante documento.

INDICE

DELLO STESSO AUTORE:

Cenni su lo stato dell'arte musicale nelle Marche durante il secolo XVI. (Nella « Strenna Marchigiana » del 1891. — Fabriano, Tip. Gentile).

Il sistema wagneriano. — (Nella Gazzetta Italiana. — Roma, Eredi Botta, anno I, n. 23 e 24).

Lettere inedite di celebri musicisti, annotate e precedute dalle biografie di Pietro, Giovanni e Rosa Morandi a cui son dirette. — Milano, G. Ricordi e C., 1892 (In 16° gr. di pagg. VIII-128).

Teatro, musica e musicisti in Sinigallia. — Milano, G. Ricordi e C., 1893. — 1ª edizione, esaurita. (in 16° gr. di pagg. XIV-230).

Il primo spettacolo dato nel pubblico teatro di Pesaro (1637). — (Nella Cronaca Musicale). — Pesaro, Stab. Nobili, anno II, n. 3).

Per Girolamo Crescentini. — (Nella Cronaca Musicale di Pesaro, anno II, num. 12).

Pro domo nostra e per il violinista Bini. — (Nella Cronaca Musicale di Pesaro, anno V, n. 10, 11).

Contributi alla storia del teatro e della musica in Urbino. — Pesaro Stab. A. Nobili, 1899. (In 16° di pagg. 72).

La stampa in Tivoli nei secoli XVI e XVII. — (Nell'archivio della R. Società Romana di Storia patria, vol. XXVIII, 1903).

Teatro, musica e musicisti in Recanati. — Recanati, Tip. R. Simboli, 1904 (in 16° di pagg. 160 con due ritratti).

Il genio musicale dei marchigiani ed un giudizio del prof. Lombroso. — Macerata, Tip. F.lli Mancini, 1905.

Teatro e musica in Roma nel secondo quarto del secolo XIX. — Roma, Tip. della R. Accademia dei Lincei, 1906. (In 16° gr. di pagg. 166).

Giovanni Maria Nanino, studio bibliografico del dott. F. X. Haberl. — Traduzione dal tedesco con note ed aggiunte. — Pesaro, A. Nobili, 1907.

L'arte musicale in Tivoli nei secoli XVI, XVII e XVIII. — Tivoli, Officina poligrafica italiana — 1907.

I musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX. — Roma, Loescher, 1909. (Opuscolo per nozze).

I musicisti marchigiani alla Corte di Sassonia. — Nel « Giornale dei musicisti ». Milano, 1908.

PREZZO LIRE DIECI